

Gaujean sc

Imp. A. Clément

VOLTAIRE

(Marbre de Houdon, à la Comédie-Française)

La Sculpture française.

Lib. Imp. Réunies.

Louis Gonse

La Sculpture Française

DEPUIS LE XIVe SIÈCLE



PARIS

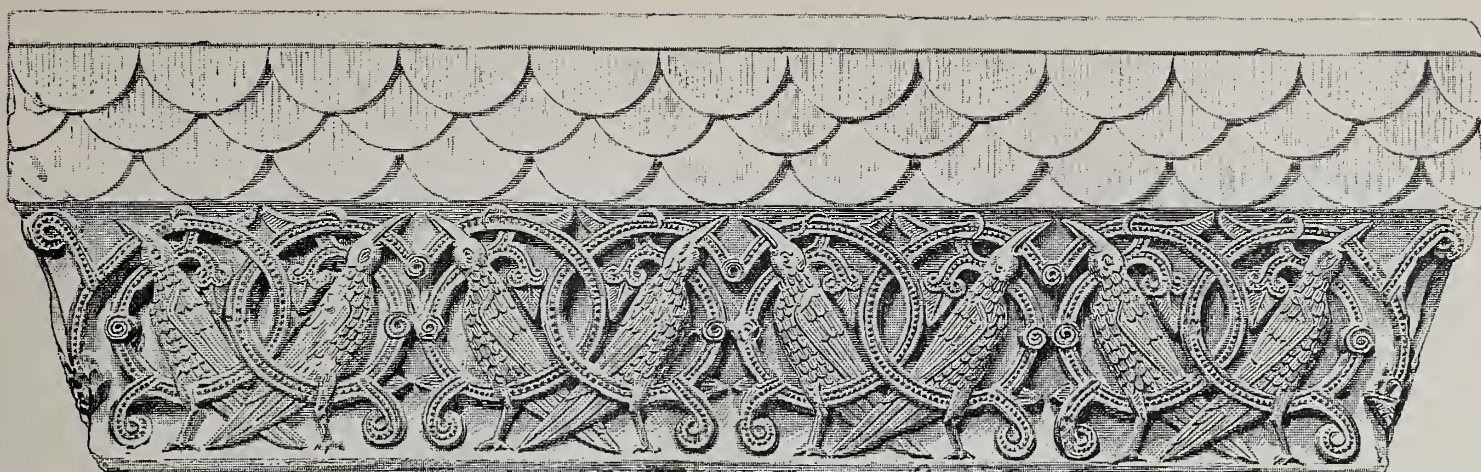
ANCIENNE MAISON QUANTIN

LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

MAY et MOTTEROZ, Directeurs

7, Rue Saint-Benoît

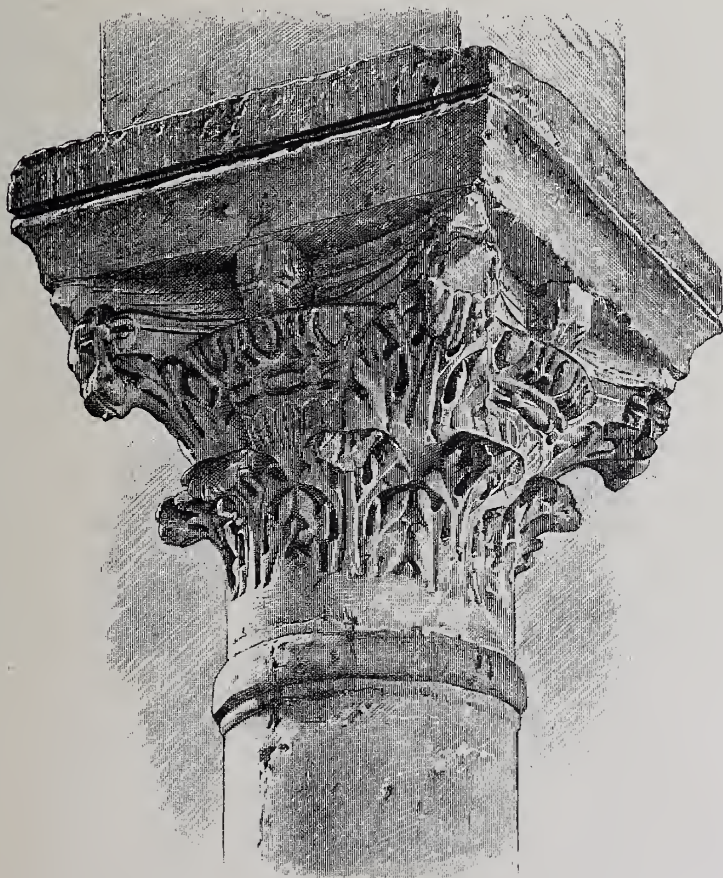
1895



FRISE D'UN CHAPITEAU DU CLOITRE DE MOISSAC (XIIe SIÈCLE).

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

COUP D'ŒIL RÉTROSPECTIF. — LES ORIGINES DU STYLE NATIONAL ET SON ÉVOLUTION A TRAVERS L'ÉPOQUE GOTHIQUE. L'AVÈNEMENT DU NATURALISME. — LE XVe SIECLE.



Formé du mélange harmonieux de deux tendances, en apparence contradictoires, le goût des réalisations positives et le sentiment imaginatif, le génie de notre race s'est constamment montré supérieur dans le maniement des deux formes primordiales de l'art : l'ARCHITECTURE, et son succédané immédiat, la SCULPTURE.

Le Gallo-Franc est d'instinct *architecte* et *sculpteur*. Il en a été de même de l'Égyptien et du Byzantin, et généralement des peuples enclins de nature aux méthodes d'observation et portés par tempérament aux sensations objectives.

Mais nul peuple, au même degré que les Français, ne me paraît avoir apporté, dans l'emploi de ces deux expressions de l'idée esthétique, une invention plus vivace, une logique plus serrée, plus soutenue,

1

et un plus continuel renouvellement. Une telle proposition semblera peut-être audacieuse et outrecuidante dans la bouche même d'un enfant de la France ; je n'hésite cependant pas à la formuler, car elle résulte exactement de l'examen des faits, lorsqu'on veut bien les envisager avec un esprit tant soit peu philosophique.

Je crois avoir montré dans un autre ouvrage[1], en étudiant les origines de l'architecture gothique, que l'éclosion du style national n'était que le long aboutissement de cinq siècles d'efforts, de recherches et de tâtonnements partant des traditions et des formules apportées en Gaule par les Romains et les Orientaux, pour s'élever graduellement, par les durs chemins de la méthode expérimentale, à la création d'un art original répondant formellement aux goûts, aux besoins, aux conditions sociales, physiques et climatériques du pays. En un mot, l'époque dite romane est une véritable période d'évolution, de transformation ; à travers mille obstacles, s'établit la genèse obscure du système de bâtir connu sous le nom d'*art ogival* et qui, sous cette dénomination un peu étroite, est en réalité l'affirmation scientifique de la valeur du principe d'équilibre entrevu par les Romains, vigoureusement poursuivi par les Byzantins, repris et développé par les constructeurs monastiques de l'époque romane et définitivement dégagé par les grands architectes laïques du XIIe et du XIIIe siècle : principe fécond, infini en ses conséquences, duquel, malgré les entraves de la pédagogie classique préconisant, après la Renaissance, le retour à l'imitation des Anciens, découlent, en somme, toutes les conquêtes effectives et efficaces de l'architecture moderne, y compris l'avènement de l'architecture métallique.

Il en est de même, dans une certaine mesure, de l'art de la sculpture. Je dis dans une certaine mesure, parce que la sculpture, art subordonné et relativement accessoire, surtout ornemental dans ses rapports avec l'architecture, mais par son essence même plus individuel, a été soumise à certaines influences extérieures et souvent lointaines, qui n'ont eu qu'une action à peu près nulle sur le processus de l'architecture.

Je m'explique et précise. L'architecture, chez tous les peuples et dans tous les temps, a été l'art fondamental, celui qui règle et entraîne la marche de tous les autres ; il est l'expression la plus certaine du génie particulier des peuples, parce qu'il est la conséquence directe et infaillible de leur vie sociale et de leurs besoins. Aux époques vives, aux époques de formation, de croissance et d'invention, la sculpture, spécialement, se présente comme un art de subordination, comme le complément nécessaire

1. L'*Art gothique*. Paris, Imprimeries-Réunies, 1890, 1 vol. in-folio.

de l'architecture; de même la peinture, mais à un moindre degré Est-il besoin d'ajouter que l'art de la statuaire n'a jamais été plus grand, plus expressif et plus original que quand il a été limité au rôle d'*adjutorium* de l'architecture ou qu'il a été associé à ses combinaisons?

Les Grecs apportent à cette remarque un contingent de preuves magnifique.

De même chez nous, durant tout le Moyen Age, période de gestation et de transformisme s'il en fut, la sculpture est intimement associée aux destinées, aux vicissitudes, aux conquêtes de l'architecture. Or, comme, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, la préoccupation religieuse discipline les âmes, que la foi chrétienne est le grand facteur des événements politiques, le mobile profond des actions humaines, c'est l'architecture religieuse qui domine tout, c'est par elle que s'accomplissent les progrès décisifs de la construction, et l'influence de ses méthodes se fait sentir jusque dans le domaine de la construction civile ou de la construction militaire. Il en résulte que jusqu'à la fin du XIIIe siècle la sculpture conserve dans les pays chrétiens, sauf de très rares exceptions, un caractère essentiellement religieux. C'est donc dans l'étude des monuments religieux qu'il en faut chercher les manifestations.

Jusqu'au commencement du XIe siècle, la sculpture religieuse reste, d'ailleurs, exclusivement ornementale. N'est-elle alors dans les pays franco-germains, ainsi qu'on l'a longtemps pensé, qu'une dégénérescence de l'art latin importé par les conquérants? Ou convient-il d'y chercher des origines plus complexes, plus diverses et plus lointaines? M. Courajod, avec la netteté qu'il apporte en tous ses travaux, a abordé résolument la question dans le cours qu'il professe à l'école du Louvre. Sans vouloir le suivre en ses déductions hardies, ni sans adopter avec toute leur rigueur ses conclusions, je retiendrai ceci, qui me paraît s'appuyer sur des arguments très sérieux : c'est que la sculpture française, depuis les temps mérovingiens jusqu'au XIe siècle, reçoit sur son vieux fonds gallo-romain deux apports très considérables : celui de l'élément byzantin et même copte, par les ivoires, les manuscrits, les étoffes, et celui de l'élément barbare (wisigothique, scandinave ou lombard), par l'architecture en bois. Je constaterai de plus, avec le même auteur, que la sculpture, durant cette période, reste, comme je viens de le dire, généralement ornementale; par là déjà ces influences exotiques sont plus faciles à reconnaître. Dans le creuset où allait s'élaborer l'art national se sont donc fondus, en un alliage précieux et singulièrement malléable, trois principes différents de décoration : un principe latin importé par les Romains sur notre sol avec la basilique chrétienne, un principe oriental venu des Byzantins, un principe septentrional apporté par des peuples barbares, comme les Wisigoths, les Normands, les Saxons, les Scandinaves, qui appliquèrent à la pratique des arts, on ne saurait plus le nier, un réel instinct artistique et un goût assez

avancé, avec cette énergie et cet individualisme qui caractérisent les peuples primitifs. Ces peuples, et au premier rang d'entre eux les Wisigoths, se distinguèrent spécialement dans l'enluminure des manuscrits, le travail du bois, l'émaillerie des bijoux, l'orfèvrerie.

Prenons le chapiteau, qui est l'organe le plus important de la décoration sculptée dans les édifices religieux; c'est par lui que ces influences successives ou simultanées se révèlent. Jusqu'aux Mérovingiens, il reste purement latin; c'est la décadence du chapiteau corinthien; l'art semble figé dans des formules inertes. Avec les Mérovingiens, il s'évase, prend un galbe plus ressenti; certains motifs de décor interviennent que Rome n'a pas fournis, ainsi qu'on peut le constater dans les remarquables chapiteaux de la crypte (ancien oratoire mérovingien) de l'église Saint-Laurent à Grenoble, dans celle de Jouarre, à Saint-Remi de Reims, et dans quelques autres essais rudimentaires dont les vestiges nous sont parvenus. Bientôt apparaît la corbeille évasée des Byzantins, avec les ornements signalétiques de l'Orient gréco-syrien, ornements qu'on trouve en particulier dans la sculpture copte, dont l'influence encore à peine soupçonnée est cependant certaine; puis ce sont les dessins géométriques, les entrelacs, les rubans de l'architecture en bois des peuples septentrionaux, se mêlant aux souvenirs de l'art chrétien issu de l'Italie. Et cet art d'un caractère déjà original, en tout cas essentiellement différent de l'art latin, cette grammaire ornementale, si l'on peut dire, règne non seulement sur la France, mais sur toutes les contrées d'Europe soumises au christianisme : en Espagne, en Lombardie, sur les bords du Rhin, en Belgique. C'est en France, cependant, qu'il prend l'allure la plus ferme, la plus personnelle, qu'il est vivifié par la sève la plus généreuse.

Lorsque se produit l'essor intellectuel qu'on désigne sous le nom de Renaissance carlovingienne et lorsque le grand empereur des Francs s'efforce de donner une impulsion vigoureuse à l'architecture, en revenant aux principes de l'Antiquité et aux préceptes de Vitruve, l'art décoratif, malgré ces nouvelles tendances, factices et éphémères du reste, demeure soumis aux influences profondes de l'esprit barbare et du goût byzantin.

Au XIe siècle, tous ces éléments divers se sont suffisamment amalgamés pour que de leur riche humus puisse sortir le puissant organisme roman. La France présente dès lors un spectacle admirable. Chaque province donne naissance à une école de sculpture, sorte d'école régionale ayant ses caractères, son autonomie, affirmant sa vitalité avec plus ou moins d'énergie, selon les circonstances et le tempérament local, mais concourant sans relâche au but commun, l'émancipation et l'unification de l'art, comme elles concourent peu à peu, sous l'action combinée de la Royauté, de l'Épiscopat et de la Commune, à la formation de l'unité nationale. Chacune de ces écoles

romanes emprunte à l'origine ethnique de la province une partie de son individualité propre; les éléments géographiques interviennent pour faire prédominer telle ou telle tendance. Chez les unes, comme dans l'école normande, l'élément constructif prédomine sur l'élément plastique; le Normand, pendant l'évolution romane, est médiocre sculpteur, mais il est grand architecte. Chez d'autres, le sentiment primesautier du décor et des formes plastiques l'emporte sur l'esprit déductif et théorique qui préside aux combinaisons architecturales, tel est le cas de l'Aquitaine et du Languedoc. Chez quelques-unes, les deux tempéraments se trouvent associés, comme en Bourgogne, en Champagne, en Angoumois, pour produire un art plein de sève, de vie, d'originalité. Ici, dans l'Ile-de-France, où les traditions gallo-romaines ont été rapidement recouvertes par l'afflux mérovingien, ce sont les principes barbares venus d'Irlande, de Scandinavie, de Belgique, qui l'emportent; ailleurs, en Aquitaine, en Auvergne, ce sont les principes wisigothiques et byzantins; dans la vallée du Rhône, c'est la Grèce et Byzance qui restent longtemps les facteurs d'initiation; de même en Provence, où le génie gréco-latin reste tout-puissant jusqu'en plein XIIIe siècle. Enfin, sur tout cela la Renaissance carlovingienne a jeté une parure d'élégance et de correction, qui imprime à l'art du XIe siècle sa générale signification.

Pendant cette période, qui s'étend du règne de Hugues Capet à celui de Louis le Gros, la France présente au point de vue de l'art, je le répète, un spectacle imposant. La terreur de l'an 1000 est passée; l'essor de la monarchie et surtout le développement, la richesse, l'autorité du pouvoir monastique ont imprimé un mouvement d'active énergie à la prospérité publique, mouvement qui s'est particulièrement affirmé par les progrès de l'art de bâtir. Le sol de la France, en ses riches provinces de la Bourgogne, de la Champagne, de l'Auvergne, de l'Aquitaine, du Languedoc, du Limousin, donne naissance à une floraison incomparable, où l'architecture rivalise d'ardeur avec sa fille docile, la sculpture. Partout s'élèvent de puissantes et magnifiques abbayes, avec leur accompagnement obligé d'églises, de cloîtres, de réfectoires, de salles capitulaires, où l'on prodigue les ressources de l'ornementation sculptée; l'ordre bénédictin tient la tête et se signale par le luxe de ses créations, à tel point que saint Bernard se trouve entraîné à prêcher contre l'abus des raffinements de l'art, et, en fondant l'ordre de Cîteaux, qui allait bientôt se propager avec une force si expansive, il provoque la formation d'un principe architectural d'où la sculpture était presque entièrement bannie : le principe cistercien, dont le prototype sévère se voit encore à Pontigny.

L'œuvre du XIe siècle et du commencement du XIIe, au seul point de vue qui m'occupe, a donc été immense; le trésor artistique de la France, malgré toutes les mutilations qu'il a subies, malgré les pertes que lui ont infligées l'usure du temps,

l'incurie des hommes, les outrages du vandalisme, les guerres religieuses, les révolutions, est resté merveilleux; sa richesse est extraordinaire. Les témoignages de notre fécondité sont là, encore vivants et éclatants; le dénombrement en serait infini et bien des morceaux précieux sont ignorés. Les plus beaux, les plus caractéristiques se trouvent réunis dans cet admirable Musée du Trocadéro, qui semble avoir été formé pour la glorification de notre génie national et pour l'apothéose de la sculpture française. Au public indifférent, aux gens hypnotisés par l'Italie et le culte exclusif de l'Antiquité, à tous ceux auxquels une pédagogie routinière a inculqué le dédain du Moyen Age, il a fait connaître les éloquentes manifestations de notre grand art monumental, ces vastes ensembles où la sculpture s'unit si bien aux lignes de l'architecture, ces Bibles de pierre où bouillonne l'imagination créatrice de nos vieux imagiers, ces compositions magistrales où la noblesse des lignes, des expressions, des ensembles fait oublier la naïveté, l'inexpérience, la sauvagerie des détails : portails de Vézelay, d'Autun, d'Arles, de Saint-Gilles, de Moissac, de Saint-Benoît-sur-Loire, de Charlieu; chapiteaux de Clermont, de Toulouse, de Blois, etc.

Dans cet art hiératique, si imposant qu'il soit déjà par la tournure et par le style, la nature cependant n'intervient pas à l'état d'observation directe; le décor ornemental est la résultante parfois très savoureuse des traditions diverses et des influences lointaines apportées par les siècles précédents, mais il n'a rien d'individuel, de vécu, et, à proprement parler, de national; il en est de même de la figure humaine, de l'animal, de la plante; les formes, malgré leur énergie grandiose et leur rudesse expressive, conservent un caractère impersonnel, général, synthétique, où la nature n'apparaît qu'en canons, comme un souvenir des âges antérieurs, en méthodes héritées et transmises. Ce qui rehausse en France les productions de nos puissantes écoles provinciales et ce qui les distingue des écoles similaires du Rhin, de la Lombardie et de l'Espagne, c'est la supériorité de l'exécution et déjà cet harmonieux équilibre qui restera à travers les âges l'apanage du génie français. Notre vieil art roman garde une partie de la noblesse et de la grandeur des esthétiques primitives; on n'y constate point encore, même en ses productions les plus saisissantes et les plus vastes, comme aux portails de Vézelay et de Moissac, la libre invention des époques vraiment créatrices; c'est bien, au contraire, l'art tâtonnant d'une période d'incubation et de recherche, où se marquent les signes précurseurs d'une transformation prochaine.

Cette transformation sera l'œuvre du XII[e] siècle. Elle se produit à la fois dans l'ornement et dans la figure, sur le terrain même de l'évolution architecturale; elle découle de la solution des problèmes que se sont posés les constructeurs du Domaine royal, et qui ne tendent à rien moins qu'à l'établissement d'un système

rationnel reposant sur l'étude scientifique des principes d'équilibre. Le même souffle qui éveille à la vie les formes de l'architecture religieuse affranchit la sculpture des chaînes du dogmatisme. Le rationalisme appliqué aux méthodes de bâtir devait forcément introduire le rationalisme dans les principes de la sculpture, c'est-à-dire amener l'intervention, comme facteur essentiel, du germe de vie emprunté à la nature ambiante.

Ainsi donc, lorsque Philippe Ier meurt en 1108 et que son fils Louis le Gros s'apprête à donner à la fortune du petit duché de France l'essor décisif qui permettra bientôt à Philippe-Auguste d'établir sur d'inébranlables bases la royauté, c'est-à-dire l'unité française, la phase que j'appellerai *hiératique* est bien près d'être close. Une phase nouvelle va s'ouvrir où la nature, s'associant à l'idéal, produira la magnifique envolée spiritualiste de l'époque gothique.

L'évolution commence par l'ornement. J'ai parlé ailleurs de cette métamorphose de l'ornement, qui de la chrysalide romano-byzantine fit sortir un organisme splendide en sa logique, en sa richesse, en son unité; il y a là un des faits les plus remarquables de l'histoire des arts, qui demanderait une étude approfondie. Je rappellerai seulement qu'aux floraisons abstraites, aux dessins géométriques, aux entrelacs, aux figures symboliques, qui entraient dans la décoration sculptée des chapiteaux, des frises et autres détails liés à la structure des édifices, les architectes du Valois et du Beauvaisis, tendant à se rapprocher des modèles que la nature mettait sous leurs yeux, substituèrent peu à peu des motifs empruntés à la flore et à la faune du pays. On voit d'abord poindre, sur le tour du chapiteau, aux lieu et place de l'acanthe latine et des lacis d'ornements, la feuille de l'arum, cette admirable plante, d'un galbe si souple, si décoratif, qui abonde dans les bois marécageux de l'Oise et que le paysan de nos pays a toujours considérée comme l'emblème de la fécondité, le signal avant-coureur du printemps. Cette modification fondamentale du chapiteau, à l'aide d'un motif d'origine purement locale, est un fait de la plus haute portée. Il se produit dès le début du XIe siècle, en même temps qu'apparaissent les premières nervures des voûtes et que les piles se cantonnent de colonnettes pour recevoir ces nervures. On constate cette apparition de l'arum gaulois dans plusieurs édifices appartenant au premier quart du XIIe siècle : à Morienval, à Saint-Étienne de Beauvais, à Bellefontaine, à Cambronne. Au départ, l'essai est timide; rapidement cette interprétation rudimentaire prend de l'ampleur, de la décision; elle se propage dans le Domaine royal. Puis, à l'arum vient s'adjoindre la famille variée des plantes d'eau, et l'arum lui-même développe ses volutes, la fière vigueur de ses pédoncules, de ses spathes; il laisse sortir ses bouquets de graines, ses crochets, dont la synthèse anatomique est destinée à constituer la charpente du chapiteau gothique; puis, c'est

l'acanthe commune, rajeunie par une adaptation nouvelle; ce sont les feuilles du modeste plantain, du cresson, les hampes et les crossettes de la fougère ligneuse. Par le chapiteau, la nature ambiante est entrée dans la décoration des édifices; elle a fait voler en éclats les vieux moules de la tradition; c'est toute une révolution de l'ornement, entreprise par l'esprit rationnel des architectes du Beauvaisis, du Valois et de l'Ile-de-France. L'art nouveau a donc puisé ses premières inspirations dans une plante, banale en son abondance, mais souverainement originale en sa structure. On reste pénétré d'admiration lorsque, sans préjugés d'école, on étudie les successives métamorphoses par lesquelles passe la plante indigène, sous la main de ces sculpteurs naïfs, pour les amener à la détermination des lois qui doivent régir l'ornement floral. Toute cette période de genèse décorative est une merveille d'ingéniosité et de discernement. En quelques années de vigoureuse poussée, l'art ornemental se dégage du joug pesant de l'arabesque antique. La loi qui est ainsi formulée est de tous les temps; elle peut convenir à tous les peuples, s'adapter à tous les besoins. Pour régénérer notre art décoratif, de nouveau perverti par la pédagogie classique, nous n'avons, comme l'a si bien démontré le peintre Galland, nous n'avons qu'à nous inspirer de l'exemple de nos vieux Gothiques. Les réserves de la nature sont infinies; elles sont sous nos yeux, sous nos mains; nous n'avons qu'à le vouloir délibérément pour y trouver les éléments de notre régénération.

Après un demi-siècle de luttes et d'efforts, les traditions romanes, complètement abandonnées, ont fait place à un art vivant, organique, puisé aux sources mêmes de la nature. Les cathédrales de Sens, de Noyon, de Laon, de Senlis, de Paris, les églises de Saint-Leu d'Esserent, de Saint-Denis, de Pontoise, de Poissy, et une infinité d'églises rurales, nous offrent déjà des types d'une beauté accomplie. Ainsi que je l'ai fait remarquer ailleurs, « la décoration monumentale, désormais bien établie, repose sur les caractères généraux de certaines plantes, sur une synthèse de vraisemblance suffisamment exacte pour qu'il soit toujours aisé d'y retrouver leur physionomie vraie, mais assez libre, assez indépendante pour que la fantaisie, le goût, l'imagination, l'individualité des artistes puissent plier l'anatomie de ces plantes à toutes les combinaisons, à toutes les nécessités; pour que le génie de chaque maître y rencontre des formes neuves, imprévues, hardies, qui soient comme la végétation naturelle de la structure. Le corps de doctrine est institué; les grandes lignes de la parure architectonique sont tracées, les méthodes reposent sur un système harmonique qui ne laisse rien à désirer[1] ».

1. L'*Art gothique*, p. 411.

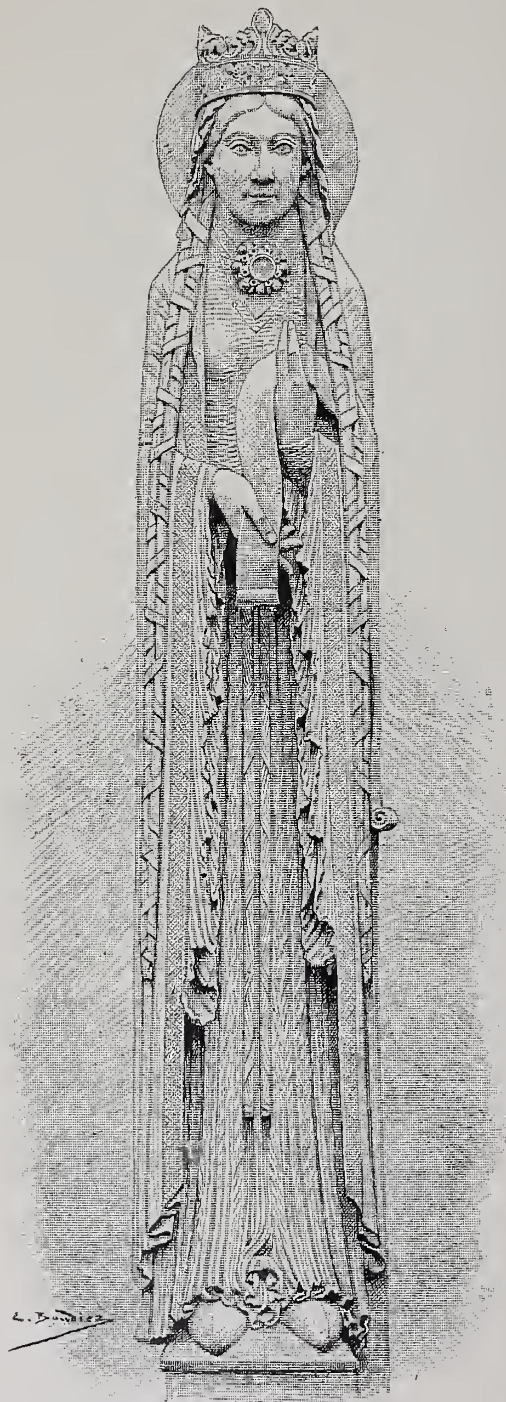
Affirmons-le avec assurance, nulle époque de l'art n'a conçu un organisme plus souple, plus délicat, mieux approprié au tempérament de la race, aux productions du sol, aux fonctions architecturales, à la nature des matériaux. Les mêmes remarques peuvent s'appliquer à tous les membres de l'ornement. Si la révolution a commencé par le chapiteau, c'est que le chapiteau, dans son rôle de support et dans ses multiples répétitions, est le point vif de la construction gothique, l'alpha de toute modification.

Pendant le dernier quart du XII[e] siècle et la première moitié du XIII[e], c'est-à-dire pendant la grande période d'efflorescence qui a donné naissance aux cathédrales françaises, le chapiteau resta ce que l'avaient fait les architectes laïques du domaine royal : un large encorbellement dont les crochets saillants, intimement liés au tailloir, viennent recevoir sans effort les portées des archivoltes, les retombées des nervures. Dans l'Ile-de-France et surtout dans la région parisienne, il s'associe de préférence aux piles cylindriques, servant ainsi de passage entre le fût de la colonne et l'amortissement carré du tailloir. En Bourgogne, en Picardie, en Champagne, partout où pénètre le style gothique, il s'adapte avec la même docilité aux combinaisons de l'ossature et aux variations des profils; et l'exécution demeure à la hauteur de l'invention, dans ces provinces de tout temps privilégiées pour les qualités de la statuaire. Le coup de ciseau est à la fois d'un gras, d'une finesse et d'une liberté qui font encore aujourd'hui notre étonnement.

A partir de la fin du règne de saint Louis, la composition des chapiteaux subit l'influence des lignes ascendantes : ceux-ci effacent leurs saillies, les feuillages s'aplatissent sur la corbeille, se ramifient en minces découpures. Une nouvelle période, conséquence logique de la précédente, va s'ouvrir, où les tendances naturalistes prendront le dessus. Le décor sera soumis à la fatalité inéluctable de toutes les évolutions : il passera du simple au composé.

La plastique appliquée à la représentation des formes humaines a suivi des métamorphoses analogues, mais un peu plus tardives. Les imagiers, qui n'étaient pas liés de si près que les ornemanistes au progrès architectural, sont restés plus longtemps attachés aux traditions romanes. Ce n'est guère que vers 1150, un demi-siècle plus tard, que se manifestent les prodromes de cette révolution dans le rendu de la figure, qui pourrait, bien plus légitimement qu'au XVI[e] siècle, être qualifiée de Renaissance. C'est entre 1140 et 1160 que nous voyons surgir un groupe d'œuvres caractéristiques qui se séparent nettement de tout ce qui les avait précédées. A la généralisation impersonnelle et pour ainsi dire quelconque des types romans, à l'emploi des canons hiératiques succèdent les manifestations d'un art individualiste interrogeant directement la nature, y cherchant des modèles et s'efforçant d'en dégager la signification;

le type abstrait des romano-byzantins est remplacé par un type local, particularisé en ses formes, en ses expressions, en ses attitudes, où interviennent, non pas encore la préoccupation du portrait, mais le sentiment de la race, la délicate traduction du costume vrai, le souci de l'observation et un remarquable assouplissement du faire.



STATUE ROYALE DE CORBEIL.
(Milieu du XIIe siècle.)

Les symptômes précurseurs de cette évolution se montrent dans les admirables portails latéraux de la cathédrale de Bourges, qui datent de la première moitié du XIIe siècle; mais l'honneur d'avoir donné corps aux idées qui étaient dans l'air et d'avoir apporté au programme entrevu l'argument d'un exemple décisif revient au statuaire de génie, dont le nom est malheureusement inconnu, qui a exécuté les figures de Corbeil et le Portail royal de Chartres. On connaît ces œuvres merveilleuses. A la cathédrale de Chartres, certaines parties, certains détails, comme le tympan où trône le Christ en sa gloire, comme les somptueux ornements des colonnettes, comme les attitudes des figures emprisonnées dans les gaines de leurs vêtements, rappellent encore les coutumes romanes; combien d'autres, au contraire, affirment une esthétique nouvelle!

Les moulages du Musée du Trocadéro ont popularisé ces créations magnifiques. A ne prendre que les statues, il est facile de mesurer tout le chemin brusquement parcouru. Ces costumes à riches agrafes, à minces tuyaux épousant la forme, sont les costumes du temps; ces visages aux yeux vifs, bien enchâssés sous l'orbite, aux joues pleines, au menton dégagé, à la bouche mince, souriante et expressive, au nez retroussé et spirituel, élargi aux narines; ces cheveux en bandeaux, ces mains dessinées avec soin : tout cela accuse la détermination d'un type local qu'anime un sentiment aigu de la nature.

Cette école chartraine, reliée par Bourges à l'Aquitaine et à la Bourgogne, nous la

trouvons au Mans, à Provins, à Saint-Loup de Naud, à la façade de Senlis, au portail nord de Saint-Denis et enfin à la porte Sainte-Anne de la cathédrale de Paris, qui est le chef-d'œuvre de l'art transitionnel; son influence a été capitale, elle a joué, dans l'évolution de la statuaire monumentale, un rôle analogue à celui que l'école de l'Oise a joué dans l'évolution de l'ornement. C'est donc réellement avec le Portail de Chartres que la sculpture française moderne commence sa glorieuse carrière.

De l'action combinée de ces forces libératrices est sortie la prodigieuse floraison sculpturale du règne de Philippe-Auguste. Au moment où la royauté et l'épiscopat s'adressent aux maîtres laïques pour l'érection des grandes cathédrales, la plastique gothique, armée de tous ses moyens, est prête à répondre aux urgences, aux nécessités du programme immense qui lui est proposé.

Elle ira désormais de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, d'idéal en idéal, se renouvelant sans cesse, se transformant à travers les siècles et conservant, au milieu de toutes les vicissitudes de son histoire, les bénéfices de l'énergie première que lui avaient infusée les Gothiques; même, en ses plus mauvais jours, le classicisme officiel ne pourra faire perdre à la statuaire française les vertus primordiales qu'elle reçut de ses origines.

Nos grands maîtres du XIIIe siècle constituent les éléments d'une sculpture qui parle aux yeux en même temps qu'à l'âme, qui charme et qui émeut; en se retrempant aux sources de la vérité, ils créent un art original, vivant, expressif, admirablement approprié à son but, pittoresque en étant grave, délicat en demeurant monumental, un art libre, ingénu, souple et varié, éloquent interprète de la pensée religieuse dont il s'inspire, docile collaborateur des formes architecturales dont il a pour mission d'accentuer les fonctions décoratives. Comme l'architecture, la sculpture devient l'expression exacte des mœurs, du climat, de la race, de l'état social; elle est le produit naturel du développement de nos corporations laïques, de leur forte unité, de leur soumission vis-à-vis de la pensée dirigeante du maître d'œuvre.

L'école laïque rompt non seulement avec les formules traditionnelles, par ce besoin de vérité qui est sa loi, mais elle manifeste encore son originalité dans le choix des sujets et la manière de les exprimer. Durant son premier âge, la sculpture gothique est à la fois spiritualiste et religieuse; par-dessus tout, elle s'inspire d'un esprit de discipline et de sacrifice à l'égard des exigences de l'effet monumental; de plus, elle s'attache à l'expression des sentiments moraux; en cela elle se sépare nettement de la conception païenne, qui n'admet que le jeu plastique des formes et leur signification purement physique. Mais, par d'autres côtés, elle se rapproche de la sculpture des

Grecs, ainsi que de celle de toutes les civilisations vivaces. Comme les Grecs, les Gothiques ont idéalisé la nature, en formant d'une réunion d'individus un type vrai, un type vivant; comme eux, ils ont visé à un accord parfait entre la forme et le mouvement, entre le corps humain et le vêtement qui l'habille; seulement, les Gothiques ont délibérément écarté le nu, — pour les mêmes raisons, d'ailleurs, que les Grecs l'admettaient, — non qu'ils fussent inaptes à le traiter, mais parce qu'il leur semblait inutile à la réalisation de leur pensée. Différences de climat et d'habitudes sociales.

Lorsque les Grecs étaient encore sous les influences asiatiques, ils habillèrent leurs statues; plus tard, lorsque les exercices physiques devinrent la règle de leur éducation et qu'ils furent habitués à voir de beaux corps nus s'exercer en plein air, ils les exprimèrent dans leurs peintures et dans leurs sculptures. De même, les Gothiques, qui n'observaient dans la vie journalière que les corps vêtus, ne cherchèrent point à les dévêtir. Du reste, les Grecs, aussi bien que les Gothiques, ont admirablement compris les ressources que pouvait offrir la souplesse du drapé sur la forme humaine. Comme les Grecs encore, les Gothiques ont pratiqué la polychromie dans la statuaire; comme eux, ils ont rendu l'action, le geste, par des mouvements simples, rythmiques, des synthèses harmonieuses; comme eux, ils ont poursuivi un idéal supérieur à la condition terrestre, mais plus qu'eux ils sont restés dans l'intimité familière des humbles; comme eux, ils ont sévèrement subordonné leurs méthodes et leurs conceptions au programme architectural; comme eux enfin, ils se sont attachés au faire large, au coup de ciseau gras et ferme, à cette sobriété de détails qui laisse aux masses toute leur valeur. Sans pousser plus loin la comparaison avec une période d'art qui reste au-dessus de toute équivalence, il était légitime de constater, non sans orgueil, que les deux civilisations ont été guidées, à deux mille ans de distance, par les mêmes principes, le même sens rationnel.

Quatre grandes écoles françaises de sculpture s'affirment dès la fin du XII[e] siècle : celle de la Champagne, qui a pour elle la force de l'expression, la richesse des idées et l'originalité du style; celle de la Picardie, moins habile peut-être et moins expressive, mais plus architecturale, mieux entendue dans la composition des masses; celle de la Bourgogne, puissante, énergique, au ciseau généreux, éprise de vie et de vérité, supérieure dans l'exécution du détail; celle de l'Ile-de-France enfin, qui réunit les qualités des trois autres, en les surpassant par la pureté des formes et l'élévation du goût, l'élégance et la délicatesse de la pratique.

Même après les pertes infligées à notre patrimoine par les révolutions, les guerres religieuses, l'ignorance des hommes, l'œuvre du XIII[e] siècle nous apparaît encore dans une incomparable splendeur. La France, heureusement, pour montrer le caractère iconographique et monumental de la sculpture de cette grande époque, possède

cinq ensembles, cinq *cycles* d'une importance exceptionnelle, épargnés à peu près par le vandalisme des briseurs d'images : façades de Paris, de Reims et de Bourges, portails latéraux de Chartres, façade et Porte dorée d'Amiens.



BUSTE DE FEMME (ART DU XIIIe SIÈCLE).
(Figure du groupe de la Purification, au portail de Reims.)

La façade de Notre-Dame de Paris est le premier en date de ces cycles et, à certains égards, le plus remarquable. La porte de la Vierge, qui est intacte, doit être considérée comme une des plus admirables productions de la sculpture gothique en sa première fleur; on peut louer ce magnifique et sévère morceau aussi bien pour l'harmonie de son ordonnance architecturale que pour la noblesse de son style et la

ferme exécution de toutes ses parties. Ici le thème choisi est l'*Histoire de la Vierge;* c'est le sujet qui passionne les âmes aux alentours de l'an 1200. Le maître imagier a conçu son œuvre en poète, comme s'il eût voulu faire vivre dans la pierre un de ces pieux et émouvants Mystères qu'on représentait alors sur les places publiques. Ce chef-d'œuvre est trop connu pour qu'il soit utile de le décrire; il n'est personne qui, en pénétrant à Notre-Dame, n'ait été saisi par la sublime unité de sa conception aussi bien que par la perfection de tous ses détails.

Ce grand parti d'iconographie liturgique a été suivi dans la décoration des façades, portes et portails de toutes les cathédrales françaises bâties sous Philippe-Auguste. Rien n'était plus propre à frapper l'imagination populaire et à tenir en haleine l'ardeur des fidèles. L'habitude de poser les sculptures toutes taillées permettait, d'ailleurs, de jouir de l'effet de ces « histoires » parlantes, bien avant l'achèvement de l'édifice.

A Bourges, les motifs de la symphonie sont la *Vie de Saint Étienne,* la *Vie de Saint Ursin,* la *Vie de Saint Guillaume,* l'*Histoire de la Vierge* et, au centre, le *Jugement dernier*. La façade de Reims est entièrement consacrée à la Vierge, et l'on sait avec quelle ampleur, quelle magnificence, l'ordonnateur de ce splendide frontispice a développé son sujet, quelle prodigieuse richesse de motifs, quelle abondance d'idées il y a fait entrer, quel talent infini, quelle verve, quel vif sentiment de nature, quel charme et quelle grâce y ont déployés les artistes auxquels sa réalisation a été confiée. Les vingt-deux statues qui se dressent dans les jambages de la porte centrale et dans la porte de gauche sont les merveilles de la statuaire gothique. Les portails latéraux de Chartres sont deux autres créations cycliques dont la description découragerait les plumes les plus téméraires; ils ont été édifiés entre 1240 et 1280. Mais c'est à la cathédrale d'Amiens, le mieux conservé, au point de vue de la sculpture, de tous les monuments gothiques, que l'ensemble iconographique des portails s'offre à nous le plus riche et le plus complet. Si l'exécution picarde reste inférieure à l'exécution parisienne et à l'exécution champenoise, la composition et la distribution des scènes liturgiques témoignent d'une imagination plus subtile et d'un sens incomparable des exigences monumentales. La profondeur des voussures a permis au tailleur d'images d'augmenter, dans des proportions inusitées, le nombre des figures. C'est bien là la Bible de pierre telle que nous la rêvons enfantée par le Moyen Age. Le beau Christ du trumeau central, la Vierge de la Porte dorée, sont, avec la Vierge de Braisne et celle de Paris, les inventions les plus parfaites et les plus délicatement pures du sentiment gothique. La Vierge restera longtemps d'ailleurs la bienfaisante inspiratrice de nos imagiers; c'est vers elle, pendant deux siècles et demi, qu'ils vont tourner leurs regards et chercher, avec une naïve tendresse, la réalisation

de leurs plus idéales conceptions. La pierre, le marbre, le bois et l'argent leur serviront tour à tour à exprimer la ferveur de leurs pensées.

Et ces vestiges, si imposants qu'ils soient, ne nous donnent qu'une faible idée de l'essor de la sculpture française au XIIIe siècle ; ils suffisent cependant à nous édifier sur ce qu'on faisait en France deux siècles avant Donatello. En sculpture comme en architecture, la France était alors la directrice de l'Europe.

Au moment où le XIVe siècle s'annonce, la sculpture change de caractère. L'enthousiasme religieux qui avait fait jaillir de terre les grandes cathédrales a perdu de son beau feu; le souffle spiritualiste qui soulevait les âmes s'est apaisé. L'architecture, sûre de ses moyens, devient une science positive; la sculpture, comme la peinture, incline peu à peu vers une expression plus étroite de la réalité. L'art tend à devenir naturaliste. Les signes avant-coureurs de cette transformation de la sculpture gothique se montrent déjà dans les admirables figures d'apôtres de la Sainte-Chapelle, dans certaines parties de la sculpture de Reims, au *Jugement dernier* de la porte centrale de Bourges, au transsept sud de Notre-Dame de Paris, aux deux transsepts de Rouen. Le modelé des nus abandonne sa largeur synthétique pour aborder le détail; les plis des vêtements commencent à se casser; les attitudes perdent de leur noble simplicité, deviennent anguleuses. Mais, par contre, une vérité plus intense accentue et particularise les physionomies; le type général fait place à celui de l'individu. Même évolution dans l'ornement, qui tend à se rapprocher de la nature vivante; la flore ornementale se complique; son répertoire s'enrichit d'espèces secondaires; la plante n'est plus seulement un thème, elle s'offre comme un modèle qu'il faut rendre en son exactitude. A la façade de Saint-Urbain de Troyes, qui date des premiers temps de la construction, c'est-à-dire de la fin du XIIIe siècle, l'évolution s'annonce en des indices formels; de même au Portail des Libraires, à Rouen, et à la cathédrale de Bordeaux, qui datent tous deux des premières années du XIVe siècle[1].

Le mouvement, dès qu'il est commencé, se continue et s'accélère sans interruption. Bientôt se fait sentir ce que j'appellerai l'inquiétude du portrait; elle se montre d'abord dans les figures de second plan de la statuaire monumentale, puis, cela est logique, dans la sculpture des monuments funéraires. Ce ne sera que vers le milieu du XIVe siècle que des figures comme celles du Christ ou de la Vierge, maintenues

1. A la cathédrale de Bordeaux, les figures des contreforts et la statue de Clément V du portail sont particulièrement remarquables. C'est à l'instigation du pape Clément V, Bertrand de Goth, dont le tombeau se voit encore à l'église d'Uzeste, qu'ont été exécutées ces belles figures. Clément V avait occupé le siège archiépiscopal de Bordeaux de 1300 à 1305.

jusque-là dans l'idéalisme pur, sont soumises à la loi, devenue générale, du naturalisme. Cette transformation de la sculpture par les monuments funéraires devient alors d'un suprême intérêt. Après avoir pris naissance dans les provinces purement françaises et s'y être développé durant plus d'un demi-siècle, le goût pour le portrait gagne les Flandres, se répand dans la vallée de la Meuse, pays des tailleurs de marbre, d'où il nous revient fortifié par les commandes artistiques des comtes d'Artois, accru de tout ce que l'esprit positif des races du Nord y a ajouté de vérité et de caractère. On le trouve aussi en Allemagne, dans les magnifiques statues-portraits de Bamberg et de Naumbourg.

Ce besoin d'exactitude se produit non seulement dans le rendu des têtes, des mains, de tout ce qui, dans le portrait, demande un accent de nature, il s'insinue aussi dans les plis du costume et dans tous les détails subalternes de l'ornementation. Le réalisme est désormais à l'ordre du jour partout où pénètre l'influence gothique, en affirmant toutefois son énergie particulière sur les territoires germaniques. Du jour où l'art gothique goûtait au fruit savoureux du naturalisme, il devait y mordre à pleines dents. Pendant deux siècles, les faits marquants de l'histoire de la statuaire se produiront dans la sculpture iconique et plus spécialement dans la sculpture funéraire. Dans tous les tombeaux de la période romane et de la première époque ogivale, l'effigie en haut-relief que porte la dalle ne rappelle le défunt que par son costume et les attributs de son rang social; le visage reste entièrement impersonnel. Lorsque saint Louis fit refaire, au monastère royal, la plupart des tombeaux de ses prédécesseurs, les imagiers chargés de ce vaste travail ne se préoccupèrent en aucune façon de donner aux nouvelles figures tombales un caractère individuel. Le type des statues de femmes est délicieux, mais c'est le type général qu'on retrouve aussi bien aux têtes des Madones que, par exemple, dans la belle figure de Constance d'Arles, à Saint-Denis, ou dans celle de Sainte-Ozanne, à la crypte de Jouarre, avec les seules variations que comportent les affinités du tempérament local.

C'est à Saint-Denis, sur le tombeau de Louis, fils aîné de saint Louis, mort en 1260, autrefois à l'abbaye de Royaumont, qu'on peut noter en France les premiers symptômes d'une recherche iconique. Je dis que c'est dans ce tombeau qu'ils se formulent avec netteté pour la première fois; mais, en réalité, bien des œuvres du XIIIe siècle, sous leur enveloppe spiritualiste, trahissent la préoccupation générale d'un dessin plus écrit de la physionomie; il est certain — et il serait facile d'en citer d'autres exemples — que les statues des rois, à Reims, que celles de l'Officialité de Sens, que la merveilleuse tête de moine du Louvre, sont des manifestations indéniables d'un besoin de vérité qui est en germe dans la sculpture gothique. L'effigie funéraire du fils de saint Louis est d'une élégance suprême; la tête,

parée d'une gracieuse et souriante jeunesse, présente des signes irrécusables d'observation directe sur la nature. La statue est supportée par une *galerie* ogivale, dont les arcatures encadrent de petits personnages qui figurent le cortège funèbre du prince. Ce sont de véritables « pleurants », à la façon de ceux qu'on verra bientôt dans les monuments élevés par la comtesse Mahaut d'Artois, dans les tombeaux des ducs de Bourgogne à la Chartreuse de Dijon, et dans celui que le duc de Berry avait commandé pour sa chapelle de Bourges. Ces figurines, animées d'une vie charmante, sont des plus parfaites que nous ait laissées le XIIIe siècle; l'ensemble constitue un véritable chef-d'œuvre. La statue funéraire de Matifas de Buci (1304), à Notre-Dame de Paris, et le portrait agenouillé du chanoine Pierre de Fayet, qui fit faire la clôture et mourut en 1303, sont également bien caractéristiques de l'évolution qui nous occupe.

L'immense et magnifique musée de sculpture française reconstitué à Saint-Denis par les soins diligents de Viollet-le-Duc nous donne les jalons de l'histoire de la sculpture iconique durant le XIVe siècle. Le premier monument à date et à paternité certaines s'offre à nous sous les traits de Philippe le Hardi. Son tombeau de saint Denis, commencé en 1298 ou 1299, était achevé en 1307. L'architecture, due à Pierre de Chelles, a disparu; mais la statue couchée, œuvre présumée de Jean d'Arras, est intacte; c'est la plus ancienne statue royale taillée en marbre; elle ouvre la série des effigies authentiques des rois de France. Il suffit d'examiner la construction du nez, du menton et le dessin des cheveux, pour reconnaître que l'individualisation des traits est déjà caractérisée; le morceau est de style simple et vigoureux, d'une facture souple et grasse, qui fait pressentir Beauneveu et les Flamands de la Meuse.

En suivant l'ordre chronologique, il convient de placer, immédiatement après, la superbe et délicate effigie en marbre noir de Catherine de Courtenai, fille de Philippe de Courtenai, empereur de Constantinople, et seconde femme de Charles de Valois. Cette statue — qu'elle représente Catherine de Courtenai ou, comme certaines considérations tendraient à le faire supposer, la célèbre Mahaut d'Artois elle-même — date certainement du premier quart du XIVe siècle; la préoccupation du réalisme s'accuse dans les traits du visage comme dans les détails singuliers du costume et dans les dragons enlacés qui soutiennent les pieds. Une autre effigie en marbre blanc, contemporaine de celle-ci, l'effigie de Marguerite d'Artois, morte en 1311, est une des plus charmantes, une des plus précieuses que nous ait laissées le commencement du XIVe siècle. Les traits de la figure sont pleins de grâce et de douceur; le costume, étudié sur le vif, accuse une main habile, où je n'hésite pas à reconnaître celle de Pépin de Huy, l'auteur de l'admirable statue de Robert d'Artois, — ainsi que l'a démontré Mgr Dehaisnes, — qui se trouve également à Saint-Denis. Pépin de Huy,

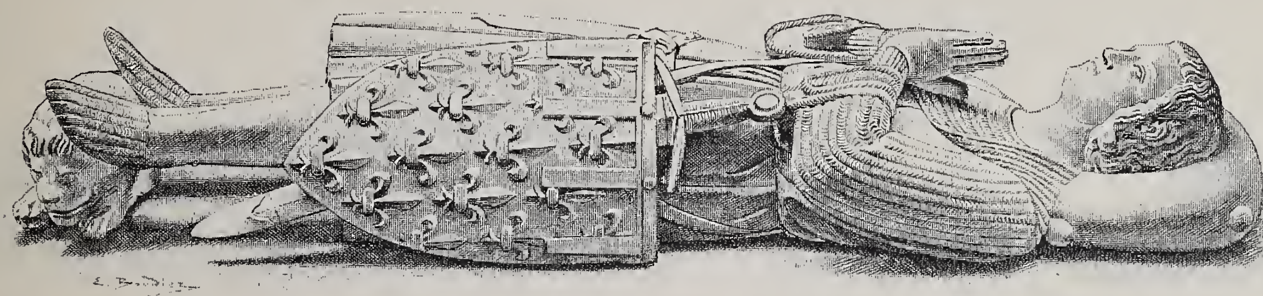
bourgeois de Paris et tombier de la comtesse Mahaut, est un des premiers imagiers dont le nom puisse être appliqué à des œuvres certaines. Dans cet exquis portrait d'un prince enlevé, en 1317, à la fleur de l'âge, le maître flamand nous donne la plus haute idée de son talent. La statue de Robert d'Artois est bien près d'être un chef-d'œuvre. Le prince est vêtu du costume de chevalier, en mailles, avec jambières de fer, l'épée et le bouclier écussonné au côté gauche. Le rendu de la vie fera des progrès assurément, mais jamais ciseau de sculpteur n'exprimera avec plus de naturel et de simplicité le charme d'un jeune visage. Du reste, la haute situation du maître imagier à Paris et l'incontestable supériorité de son exécution autorisent à penser qu'il a collaboré, à Saint-Denis et à Paris, à d'autres sépultures de marque. C'est ainsi, précisément, que je suis porté à attribuer au grand tombier de la comtesse Mahaut : l'effigie de Marguerite d'Artois, dont je viens de parler, et celle de son époux, le comte d'Évreux; celle de la pseudo Blanche de Bretagne, au Louvre, qui est vraisemblablement Marie de France, la seconde fille de Charles le Bel, morte en 1341; puis celle de la soi-disant Marie d'Avesnes, également au Louvre, œuvre d'une finesse charmante et tout à fait analogue à celle de la Marguerite d'Artois; la superbe effigie du comte d'Étampes (Saint-Denis), mort en 1336, qui provient des Cordeliers de Paris; enfin, la belle statue du comte Haymon, conservée dans l'église Saint-Spire de Corbeil. C'est bien le même faire, le même style, le même air de famille, qu'on retrouve dans toutes ces figures. Entre la statue de Robert d'Artois et celles du comte d'Étampes et du comte Haymon, la similitude est complète; jusque dans les détails du costume, on retrouve des procédés et un goût identiques. Voilà donc cinq ou six morceaux



MARGUERITE D'ARTOIS
STATUE TOMBALE ATTRIBUÉE A PÉPIN DE HUY.
(Basilique de Saint-Denis.)

d'un mérite supérieur qui nous font connaître la manière d'un des artistes les plus achalandés de Paris durant la première moitié du xive siècle. Le nom de Pépin de Huy, hier encore inconnu, doit être inscrit dans le livre d'or de la sculpture française parmi ceux des maîtres véritablement originaux et novateurs.

Au nombre des œuvres caractéristiques de cette première moitié du xive siècle, si féconde en recherches nouvelles, on peut citer : la surprenante tête de Christ, en son réalisme souffrant, du Musée archéologique de Beauvais; le Christ de la cathédrale d'Arras; la délicieuse statuette de saint Denis au Musée de Cluny; les admirables statues peintes et dorées de l'ancienne chapelle du collège de Rieux à Toulouse, aujourd'hui au Musée des Augustins de cette ville, d'une facture si



ROBERT D'ARTOIS, PAR PÉPIN DE HUY.
(Basilique de Saint-Denis.)

vibrante, d'une expression si incisive, chefs-d'œuvre de l'école française du Nord; le *Guillaume de Chanac* du Louvre, etc.; puis, plus en avant dans le xive siècle, la clôture de Notre-Dame de Paris, la *Vierge du Marturet,* à Riom, le *Pierre de Luxembourg* du Musée Calvet, à Avignon, etc.

Ce bel élan de la statuaire est entravé, ainsi que tout le reste, par les désordres de l'invasion anglaise. Il faut sauter un bon quart de siècle pour voir refleurir ces premiers efforts. Sous l'influence d'un maître dont l'importance a été mise en lumière par les découvertes récentes de la critique, la sculpture gothique s'engage sans retour dans les voies du naturalisme. André Beauneveu de Valenciennes[1], appelé des provinces du Nord par Charles V, a joué un rôle capital, comme sculpteur, peintre, miniaturiste et décorateur, dans l'histoire des arts au xive siècle. Son nom, associé à ceux de Jean Coste, le peintre de Jean le Bon, et de Jean de Bruges, le peintre de Charles V, mérite de briller parmi les plus illustres dont puisse s'honorer la France. Il fut mandé à Paris le 25 octobre 1364, afin d'entreprendre,

1. La plus ancienne mention que l'on rencontre du nom de Beauneveu remonte à l'année 1360. Froissart parle avec admiration de ses ouvrages au château de Mehun-sur-Yèvre; il fut incontestablement, avec Claux Sluter, le représentant le plus illustre de l'art franco-flamand. D'après un inventaire de la librairie du duc de Berry, dressé en 1401,

pour la basilique de Saint-Denis, l'érection du tombeau du roi et de ceux de ses prédécesseurs, les rois Jean II et Philippe de Valois; il est nommé en même temps imagier en titre. Entre temps il retourne en Flandre pour divers travaux et notamment pour l'exécution d'un mausolée grandiose à Notre-Dame de Courtrai; puis on le trouve, en 1390, attaché à la personne du fastueux Jean de Berry qui lui confie la direction de ses travaux d'art; c'est à ce moment qu'il exécute sans doute la superbe statue de Charles VI (non pas de Charles V, comme on l'a cru), qui orne un des montants intérieurs de la grande cheminée du palais de Poitiers et qui sûrement est de la main qui a fait le Charles V de Saint-Denis. Il est d'ailleurs naturel que le duc de Berry, ayant à placer là une statue du roi régnant, ait choisi pour l'exécuter le grand artiste qui était à ce moment à son service. Beauneveu s'occupa probablement aussi du travail de décoration, entrepris entre 1373 et 1375, par le cardinal Jean de La Grange au contrefort septentrional de la façade de la cathédrale d'Amiens[1]. Participa-t-il au tombeau du cardinal élevé à Amiens et à certains travaux exécutés à Vincennes, à Avignon (monuments d'Urbain V et du cardinal de La Grange), ainsi qu'aux sculptures du portail de l'église de la Chaise-Dieu[2]? Il serait téméraire de l'affirmer, malgré que ces travaux rentrent directement dans le cercle de son influence. On est autorisé, au contraire, grâce à de frappantes analogies de style et de facture, à lui attribuer les superbes statues de Marie d'Espagne, à Saint-Denis[3], et de Jean de Dormans, aujourd'hui au Louvre, qui provient du collège de

nous savons qu'à cette date il était défunt. (Voir les *Travaux d'art du duc de Berry*, par A. de Champeaux.) Il mourut sans doute aux alentours de l'année 1400, un peu avant Claux Sluter, dont il était exactement le contemporain.

M. Courajod, dans sa conception d'un Musée de la sculpture française au Louvre, a eu grandement raison de donner à l'une de ses nouvelles salles le nom de Beauneveu; il est peu de noms plus grands dans l'histoire de notre art. Avec les travaux exécutés à Paris, à Amiens et à Mehun-sur-Yèvre, l'œuvre capitale de Beauneveu, si elle avait été achevée, aurait été le cénotaphe de Louis de Male, pour la sépulture du comte à Notre-Dame-de-la-Treille, à Lille; les statues en albâtre du comte et de la comtesse de Flandre, les six figures de Prophètes et d'autres débris mentionnés dans un inventaire du temps, comme se trouvant au château de Lille, permettent d'imaginer ce monument comme une des créations les plus grandioses de la statuaire du Moyen Age.

1. Cette décoration, capitale dans l'histoire de l'art au xivᵉ siècle, comprend sept monumentales figures avec leurs dais et culs-de-lampe, d'une énergie impétueuse, d'un naturalisme intransigeant, qui représentent la Vierge, saint Jean-Baptiste, Charles V, le dauphin Charles VII, Louis d'Orléans, le cardinal de La Grange et Bureau de La Rivière. Ces magnifiques statues du contrefort d'Amiens, exécutées sous le patronage de Charles V, se rapprochent d'une façon générale du style de Beauneveu et lui sont attribuées par beaucoup de bons juges. Le faire est un peu plus anguleux que dans les premiers travaux de Beauneveu; on reconnaît bien, toutefois, le drapé des prophètes du Psautier; il faut tenir compte aussi des différences qui résultent de l'emploi de la pierre.

2. Du tombeau d'Amiens, il ne subsiste plus que la statue mutilée du cardinal, qui a été placée sous le tombeau du chanoine Guillain Lucas. Quant au tombeau d'Avignon, dont les admirables débris sont au Musée Calvet, il n'a été achevé qu'après la mort du cardinal. C'était un ensemble de la plus haute importance. La figure prodigieuse du « Transi », qui représente le cadavre du cardinal nu et décharné, se rapproche dans son réalisme aigu, nerveux et un peu fruste, des œuvres de Claux de Werwe; le reste est fort près de Beauneveu. Du reste, de sérieuses raisons tendraient à faire admettre un et même plusieurs voyages de Beauneveu à Avignon; le grand air de parenté qui existe entre ses miniatures connues et certaines peintures murales du palais des Papes et de la Chartreuse de Villeneuve ne permet guère de mettre en doute un contact matériel.

3. L'effigie de Marie d'Espagne est particulièrement admirable; elle a toutes les qualités de force et de souplesse qu'on trouve dans le Charles V. Cette princesse, morte en 1379, était femme de Charles de Valois, comte d'Alençon.

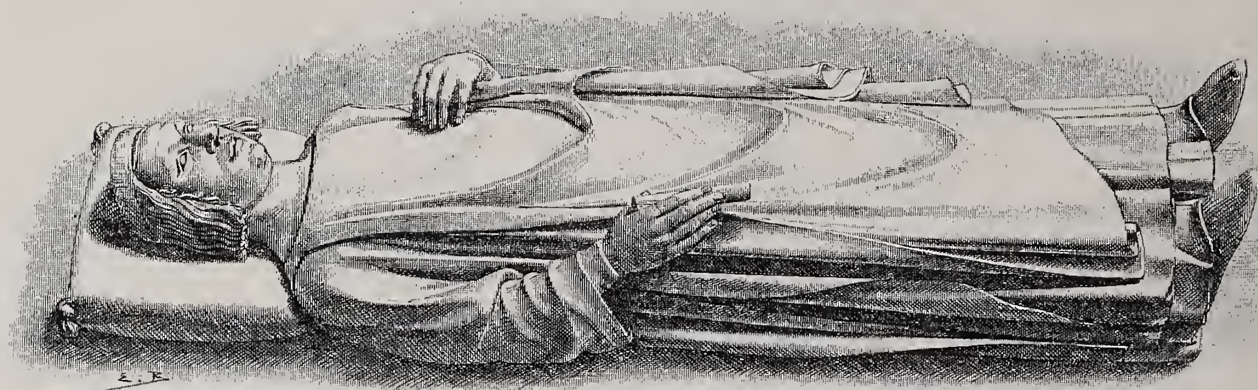
Beauvais, édifié par l'architecte de Charles V, Raymond du Temple; j'y ajouterais les trois statues de prophètes du Musée de Bourges et celle de la collection de M. O. Roger dans la même ville, qui proviennent de la Sainte-Chapelle et rappellent de si près les figures du Psautier de la Bibliothèque nationale. De même il est permis de rattacher à son influence directe les admirables vitraux en grisaille, déposés dans la crypte de la cathédrale, et le carton d'une grande peinture murale qui paraît avoir été fait pour le duc de Berry, en vue d'une décoration à exécuter à la cathédrale de Bourges, carton que M. Paul Durrieu a récemment découvert dans les portefeuilles du Louvre. Mais, sans plus nous aventurer sur le terrain mouvant des conjectures, à propos d'un artiste qui, certainement, transmit sa manière à de nombreux élèves, nous avons, pour mettre Beauneveu à son rang et apprécier sa vigoureuse personnalité, des œuvres dont la paternité est certaine ou tout au moins très vraisemblable, c'est-à-dire le Philippe VI du Louvre, qui provient de l'église des Jacobins, un autre Philippe VI qui est à Saint-Denis, le Jean II et le Charles V, également dans la nécropole royale, le Charles VI de la grande salle de Poitiers, et enfin une charmante sainte Catherine à Notre-Dame de Courtrai. On peut même s'en tenir à ces deux puissants chefs-d'œuvre : le *Philippe VI* du Louvre et le *Charles V* de Saint-Denis. Ce sont des morceaux qu'il faut étudier et revoir à loisir; ils ne livrent pas leur secret au premier regard. Le réalisme de Beauneveu est dru, solide, d'une lourdeur un peu flamande, souvent triviale, mais d'une autorité et d'une franchise qui le parent d'une singulière grandeur; son influence, je le répète, a été décisive sur l'orientation de l'art franco-flamand.



SAINT PAUL.
(Musée des Augustins, à Toulouse.)

Nous sommes moins renseignés sur les œuvres de deux imagiers parisiens, Jean

de Liège et Jean de Saint-Romain, qui paraissent l'avoir disputé en talent et en réputation à Beauneveu lui-même. Les œuvres monumentales que ces maîtres illustres avaient été chargés d'exécuter à Rouen, à Orléans, à Paris, ont malheureusement disparu. Saint-Denis possède sûrement quelques vestiges sortis de leurs ateliers. Pour Jean de Saint-Romain, l'obscurité est complète. Faut-il attribuer à sa manière, plus française que celle de Jean de Liège, les admirables statues en pierre peinte qui viennent du portail des Célestins et la délicieuse statue de Béatrice de Bourbon, à Saint-Denis? Faut-il, au contraire, attribuer au second, émule et continuateur de Pépin de Huy dans l'art de sculpter les tombes, la superbe et sévère effigie de Marguerite de Flandre, fille de Philippe le Long, morte en 1382? D'un des meil-



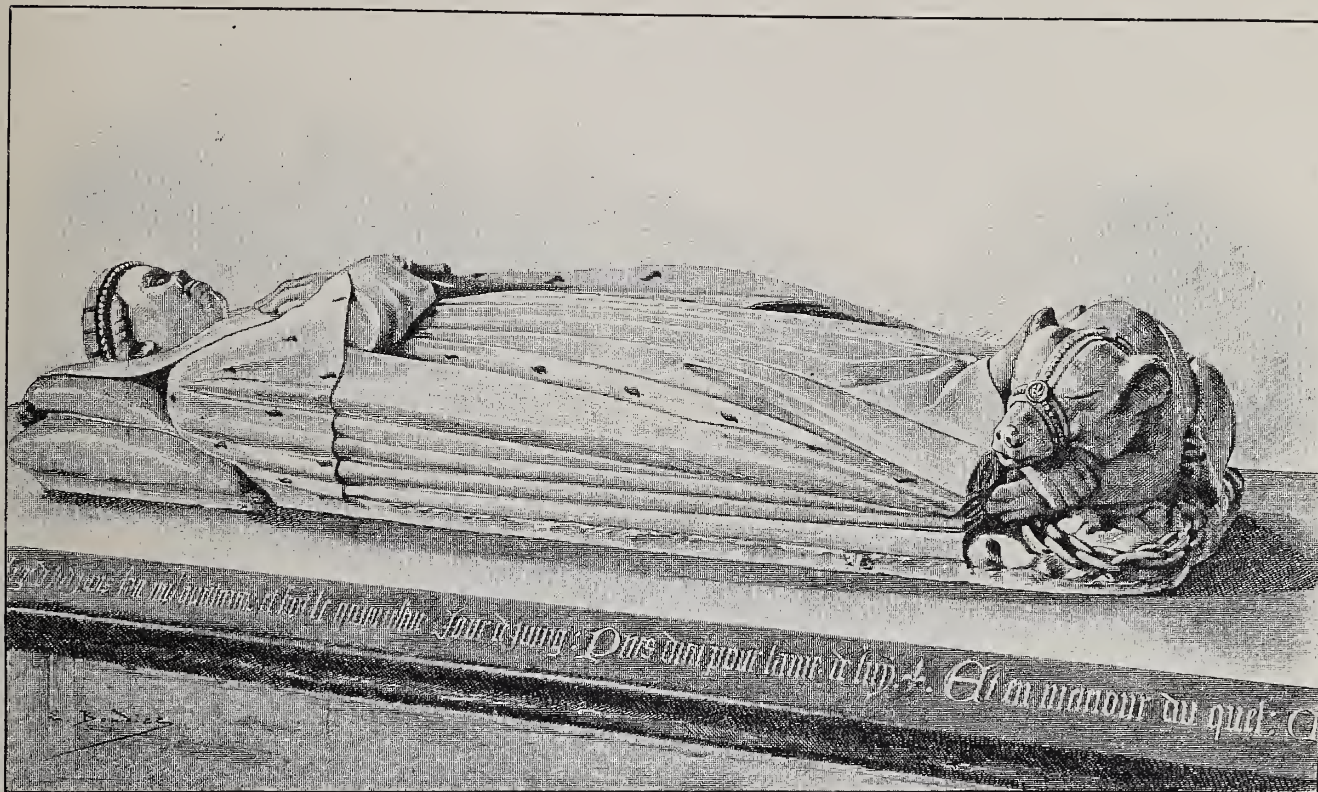
CHARLES V, PAR ANDRÉ BEAUNEVEU.
(Basilique de Saint-Denis.)

leurs élèves de Pépin nous possédons à Saint-Denis une œuvre très caractéristique, l'effigie de Bertrand Du Guesclin par Robert Loisel, exécutée entre 1389 et 1397. Des monuments aussi accomplis ne peuvent relever que des premiers statuaires de l'époque. En ce qui concerne Jean de Liège, le doute, au moins, n'est plus permis pour une statue, celle de Blanche de France, fille de Charles le Bel. Un document précieux, découvert par M. le vicomte H.-F. Delaborde, nous apprend : 1° que cette statue avait été exécutée du vivant de la princesse; 2° qu'à la date de 1382, l'artiste était déjà mort, ce qui permet d'établir l'existence d'un autre artiste du même nom, qui travailla pour Philippe le Hardi et le duc Louis d'Orléans, et qui serait un maître de premier ordre, si l'on accepte l'attribution qui lui est faite du bas-relief triomphal qui décore l'entrée du château de la Ferté-Milon.

Il n'est pas moins difficile de déterminer la manière de Gui de Dammartin, le premier architecte-imagier du duc Jean de Berry. Jusqu'à ce que l'hypothèse soit infirmée par un document, il est licite de lui attribuer les trois belles, grandes et expressives statues iconiques qui ornent, avec le Charles VI, les montants des baies

de la célèbre cheminée du palais de Poitiers, statues peu visibles à la place qu'elles occupent, mais que les moulages du Trocadéro ont mieux fait connaître. Les têtes sont d'un modelé souple et gras, d'une bonne foi évidente.

Heureusement, le rôle joué par un autre artiste de premier ordre, également attaché au duc Jean, — je veux parler du disciple préféré de Beauneveu, le sculpteur Jean de Cambrai, — s'est éclairé d'une vive lumière, grâce à de récentes découvertes. Jean de Cambrai remplaça Beauneveu dans la faveur du duc; il n'a eu ni la diversité



STATUE FUNÉRAIRE DU DUC DE BERRY, PAR JEAN DE CAMBRAI.
(Crypte de la cathédrale de Bourges.)

d'aptitudes de son devancier, ni sa grande situation de chef d'école et de directeur de travaux d'art, mais il est plus sculpteur que Beauneveu par les dons de métier, par l'élégance du style, la délicatesse du faire; il l'égale par la pénétrante acuité du sentiment physionomique. C'est un magnifique sculpteur, que je considère, pour ma part, comme une des individualités les plus fortes de la statuaire française. Le duc de Berry, voulant élever dans sa chapelle de Bourges un mausolée grandiose, à l'imitation du cénotaphe de la Chartreuse de Dijon, dont son frère Philippe le Hardi avait confié l'exécution à Claux Sluter, s'adressa à Jean de Cambrai. Le monument, avec sa riche architecture et sa ceinture de pleurants, ne fut achevé que longtemps après la mort du duc, vers 1457; l'effigie mortuaire est l'œuvre du grand imagier; elle suffirait à elle seule à nous faire apprécier le talent de l'artiste

qui en est l'auteur; quant aux pleurants, qui égalent, s'ils ne surpassent ceux du tombeau de Dijon, ils sont, comme l'a démontré M. de Champeaux, dans son beau livre sur les *Travaux d'art exécutés pour le duc de Berry*[1], de Paul Mosselmann, l'auteur des stalles, aujourd'hui détruites, de la cathédrale de Rouen. Les onze statuettes conservées au Musée de Bourges sont des merveilles de vie, d'expression concentrée et de style. La statue du duc est déposée dans la crypte de la cathédrale de Bourges. Le gisant est représenté dans son manteau ducal, étendu sur une large et épaisse table de marbre noir, la tête reposant sur un coussin; à ses pieds dort l'ours emblématique muselé et enchaîné; le nez seul du duc a souffert d'une légère mutilation. Les plis du vêtement sont disposés avec une ampleur superbe; des ornements dorés et des appliques de marbre noir, simulant les queues de l'hermine, viennent y ajouter une heureuse polychromie. La tête est d'un caractère saisissant, tout à la fois pleine de bonhomie, d'astuce et d'autorité; l'ourson est délicieux d'esprit et d'intimité; tout, dans ce morceau de marbre, achevé à perfection, révèle la science d'un maître. Cette statue, si elle était plus connue, serait admirée comme un des chefs-d'œuvre de l'art iconique.

Nous retrouvons encore Jean de Cambrai dans une singulière statue de Vierge, un véritable portrait, que le duc de Berry offrit aux Célestins de Marcoussis et qui est actuellement dans l'église paroissiale de cette commune. La Vierge, en marbre, de grandeur naturelle, est représentée la tête ceinte d'un bandeau de religieuse et couverte d'un long voile. La figure, dans son costume, comme dans ses accents de nature, offre un caractère audacieusement réaliste; elle fait penser à quelqu'une de ces paysannes du Berry, placides, un peu courtaudes, au sang épais. Sur cette structure massive, le sculpteur a répandu les caresses d'une exécution fluide et brillante. Tout le parti pris de composition est d'une extrême originalité et rappelle, à l'exclusion de toute autre, la manière du maître, telle qu'elle apparaît dans la statue couchée de la crypte de Bourges.

M. de Champeaux restitue en outre à Jean de Cambrai le fameux groupe du duc de Berry et de sa femme Jeanne de Boulogne, en pierre peinte, avec la Vierge en marbre doré qui décorait l'autel de la Sainte-Chapelle de Bourges, sous le nom de Notre-Dame-la-Blanche; il lui attribue encore les deux admirables statues funéraires de Souvigny, représentant Louis II de Bourbon et Anne d'Auvergne. J'ajouterai à cette liste, sous les réserves que comporte toute attribution, la superbe statue de Philippe de Morvilliers que M. Courajod a fait entrer au Louvre en lui rendant sa

1. L'ouvrage que MM. de Champeaux et Gauchery ont consacré à la mémoire de Jean de Berry, amateur d'art, est du plus haut intérêt; il renferme une véritable moisson de renseignements et de faits inédits, auxquels les excellents dessins de M. Gauchery, exécutés sur les documents originaux, ajoutent leur précieux commentaire. (Paris, H. Champion, 1 vol. gr. in-4°, illustré de nombreuses reproductions.)

véritable désignation. Il me semble retrouver dans cette noble figure quelques-unes des particularités essentielles de style et d'exécution, qui distinguent, de tous les monuments contemporains, ceux que je viens de citer. A mon sentiment, la manière de Jean de Cambrai est aussi nettement tranchée et reconnaissable que peut l'être celle de Pépin, ou de Beauneveu, ou de Sluter. Pour le Morvilliers, d'ailleurs, ni les dates ni les faits ne s'opposent à la vraisemblance de l'hypothèse. Le monument a été élevé à Saint-Martin-des-Champs, aux alentours de l'année 1426. A cette époque, Jean de Cambrai était établi à Paris comme imagier de Charles VI.



PLEURANT
DU TOMBEAU DU DUC DE BERRY.
(Musée de Bourges).

Les deux tombeaux de Souvigny, malgré les lamentables mutilations qu'ils ont subies, révèlent une main d'une science et d'une vaillance extraordinaires; le jet des draperies et le caractère des têtes sont incomparables; c'est bien le faire du tombeau de Bourges. On ne saurait rencontrer un morceau plus ferme, plus incisif, plus vivant que le groupe de lévriers sur lequel reposent les pieds de la duchesse. Le duc est mort en 1410 et la duchesse en 1416; l'exécution des deux tombeaux doit être assez proche de ces dates. Quant au grand monument votif de Notre-Dame-la-Blanche, autrefois à la Sainte-Chapelle de Bourges, il a éprouvé de graves altérations au moment de la démolition de la chapelle, et il est assez difficile aujourd'hui de se rendre compte de son véritable caractère, autrement que par le dessin de Holbein conservé à la bibliothèque de Bâle. Les statues du duc et de la duchesse, ainsi que celle de la Vierge, ont été placées à la cathédrale; mais elles ont été entièrement restaurées et les têtes ont été refaites. La tête originale du duc, retrouvée dans les décombres



PLEURANT
DU TOMBEAU DU DUC DE BERRY.
(Musée de Bourges).

de la cathédrale, est maintenant au Musée Cujas. Bien qu'horriblement mutilée à coups de marteau, elle garde un reflet imposant de son énergie première. Les groupes d'anges qui accostaient le siège de la Vierge ont moins souffert de la rage des vandales. Tels qu'ils sont encore, ces restes précieux, en marbre blanc rehaussé de touches d'or, paraîtront dignes de toute admiration dans la place d'honneur qu'ils occupent au nouveau musée. L'un d'eux surtout, le mieux conservé, représente l'art franco-flamand du Nord dans sa plénitude la plus savoureuse et dans toute son indépendance.

Pendant que se produisait, sous les encouragements royaux, ce robuste épanouissement de la sculpture naturaliste, la Bourgogne, ou, pour parler plus exactement, Dijon, la capitale de la riche province qui venait d'être érigée en duché-pairie par Jean le Bon, était le théâtre d'un mouvement d'art qui ne le cédait guère en importance et en éclat à celui de Paris et de Bourges. Philippe le Hardi, non moins fastueux que ses frères d'Anjou et de Berry, et brûlant de l'ambition de marcher sur leurs traces, avait appelé à lui, pour décorer son palais de Dijon et sa résidence d'élection, la Chartreuse de Champmol, — où il voulait, de son vivant et selon la mode du temps, s'édifier une splendide sépulture, — toute une pléiade d'artistes en renom. C'étaient, à ne citer que les principaux, les sculpteurs Jean de Marville du pays wallon, et Nicolas Sluter, dit Claux Sluter, du comté de Hollande, l'imagier Jacques de Baerze, de Termonde, le peintre Broederlam, d'Ypres, l'architecte André de Dammartin. Jean de Marville avait été spécialement chargé de la composition du tombeau; Broederlam, peintre en titre de Louis de Male et le meilleur maître du temps avec Jean de Bruges, de la décoration de la chapelle destinée à contenir le tombeau et dont l'architecture avait été confiée à André de Dammartin. Mais Jean de Marville mourait presque aussitôt, et Sluter lui succédait, dès 1389, dans la charge d'imagier du duc. C'est donc à Claux Sluter qu'il faut rapporter la conception, sinon, pour une bonne part, l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi, des sculptures du portail de la Chapelle et des figures du Calvaire, connu sous le nom de Puits de Moïse, c'est-à-dire d'œuvres fortes et significatives entre toutes, et dignes d'être mises en parallèle avec les plus nobles et les plus originales créations de l'art dans tous les pays et dans tous les temps, gloires de la Bourgogne, et aussi gloires de la France, puisqu'alors la Bourgogne et les Flandres étaient françaises.

Les premières en date de ces œuvres sont les grandes statues du portail de la chapelle; elles nous sont parvenues relativement intactes : au centre, la Vierge; à gauche, le duc Philippe le Hardi et, derrière lui, saint Jean; à droite, la duchesse Marguerite de Flandre, et, derrière elle, sainte Catherine. Certaines particularités de

style, jointes à l'indication fournie par un texte d'archives, permettent de supposer que la Vierge est de Jean de Marville ; de même, l'ordonnance architecturale de l'ensemble. Les quatre statues des pieds-droits sont de Claux Sluter, et leur exécution doit être circonscrite entre les années 1387 et 1393. Dire qu'elles sont admirables serait répéter un lieu commun ; pour rencontrer un équivalent à la statue du duc, il faut aller jusqu'aux plus hauts sommets de l'art iconique, au *Colleone* du Verrocchio, au *Birague* de Germain Pilon, au *Voltaire* de Houdon, au *Monge* de François Rude. Le duc est en oraison, enveloppé majestueusement des longs plis de son manteau, les mains jointes, le regard ferme, grave, méditatif; les traits du visage expriment la volonté impérieuse, l'habitude de l'autorité, et cette finesse de bourgeois madré qui était le propre de la famille. Toutes ces nuances de nature sont fondues dans une unité d'impression qui est la vie même, et se dégagent de la pierre avec la décision d'un métier qui n'a plus rien à apprendre. La figure de sainte Catherine n'est guère moins étonnante en son hardi et juvénile mouvement. A la vue de tels chefs-d'œuvre, l'âme est saisie d'une émotion profonde. Se peut-il qu'on soit encore en plein Moyen Age, que Donatello soit à peine né, et que plus de cent ans doivent s'écouler avant l'apparition de Michel-Ange? Il n'en faut pas plus, en vérité, pour bouleverser les vieilles idées pédagogiques, qui, par la force de l'habitude, sont devenues articles de foi. Il est certain que l'étude de l'Antiquité classique ne pouvait rien ajouter à un art de cette force, et que, au point de vue du portrait, c'est-à-dire au point de vue du rendu de la vie intérieure comme de la

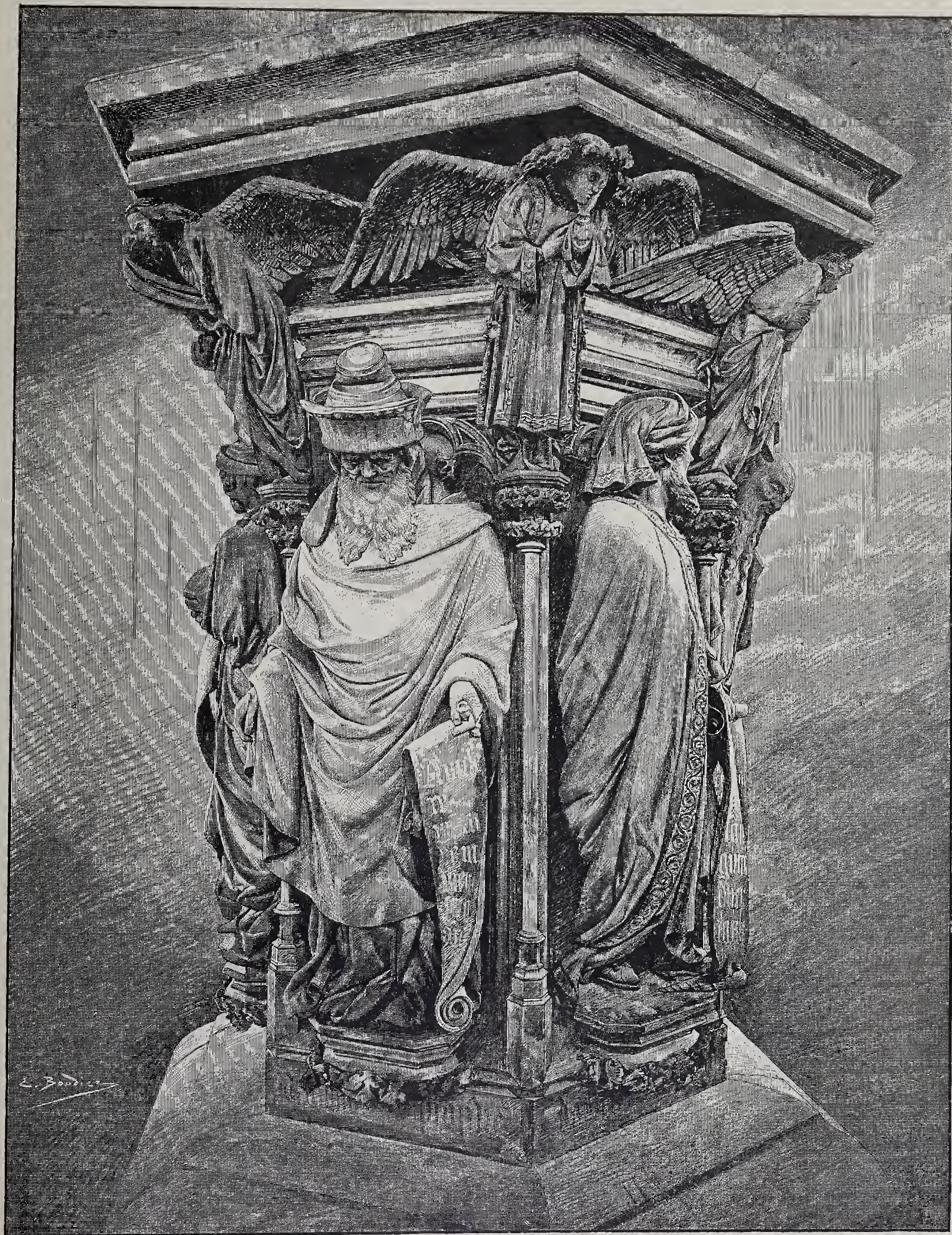


PHILIPPE LE HARDI, PAR CLAUX SLUTER.
(Chartreuse de Dijon.)

structure physique, la statuaire avait dit ici son dernier mot, du moins elle avait atteint un niveau qui ne pouvait être dépassé.

Le Puits de Moïse ou Puits des Prophètes formait la base d'un Calvaire que Philippe le Hardi avait commandé à Sluter et qui occupait le centre d'un puits situé dans le cloître de la Chartreuse. Le dispositif est dans toutes les mémoires ; c'est un massif hexagonal portant sur chacune de ses faces la statue d'un des six grands prophètes qui ont prédit la naissance et la mort du Christ : Moïse, David, Jérémie, Zacharie, Daniel et Isaïe. Six colonnes d'angle séparent les personnages et portent sur leurs chapiteaux six anges de douleur, aux ailes déployées, qui soutiennent une corniche saillante. Sur ce soubassement d'un saisissant caractère se dressait à l'origine un Calvaire, dont les figures, en grandeur naturelle, représentaient le Christ en croix, la Vierge, saint Jean et la Madeleine. La psychologie de cette conception grandiose et mouvementée a été faite à diverses reprises, et, d'ailleurs, à essayer de traduire un art aussi savoureux, aussi individualisé, aussi richement expressif en tous ses détails, les paroles seraient vaines. Pas plus qu'on ne peut rendre avec des mots la magie fulgurante et emportée des visions rembranesques, pas plus il ne serait possible de faire comprendre, sans le secours de l'image, tout ce qu'il y a d'intense, d'imprévu, de pittoresque, de dramatique et de moderne, pour tout dire, dans ces créations sublimes du vieux Sluter, dans ces prophètes qu'anime un souffle de vie surnaturelle : Moïse, hautain et inflexible; Zacharie, courbé et songeur; Isaïe, chauve, aveugle et chargé d'ans, portant avec peine son étrange besace et le livre pesant de ses prophéties; Daniel, farouche, au type juif d'oiseau de proie; figures calmes, douces et reposées de Jérémie et de David.

Une conception, intellectuellement aussi homogène, ne peut émaner que d'un cerveau unique, celui de Sluter, dont le nom doit être inscrit entre ceux des plus rayonnants génies des races du Nord, entre les frères Van Eyck et le peintre des *Syndics :* tous issus, comme lui, de la même région, il est bon de le remarquer en passant. Mais l'exécution du Calvaire de Champmol, nous n'en pouvons douter aujourd'hui, n'est pas tout entière de sa main. Le travail, commencé en 1395, peu de temps après une visite que Sluter avait faite aux ouvrages de Beauneveu, à Mehun-sur-Yèvre, n'était guère achevé que dix ans après; le monument, en effet, ne recevait sa peinture et sa dorure qu'en l'année 1404, année même de la mort de Sluter. Dès 1398, Sluter, âgé et malade, avait appelé auprès de lui son neveu Claux de Werwe, de Hattem, qui en 1401 était déjà qualifié d' « ouvrier et tailleur d'ymaiges du duc de Bourgogne ». D'après les dates fournies par les comptes, on est autorisé à conjecturer que Sluter a exécuté seul les figures de David, Moïse et Jérémie, et Claux de Werwe, les trois autres. Le rôle et l'importance de Claux de Werwe,



LE PUITS DE MOÏSE, PAR CLAUX SLUTER.

(Chartreuse de Dijon.)

comme collaborateur et successeur de Claux Sluter, ont été clairement établis par les belles recherches de MM. Dehaisnes, Chabeuf et Prost, effectuées dans les archives dijonnaises.

Peu de temps après la mort de Sluter, le monument du Calvaire, entièrement achevé, était recouvert d'un superbe dôme, en bois peint et doré; c'était une des curiosités de la France, et sa renommée s'était étendue à l'étranger. En opposant son état actuel à son éclat d'autrefois, l'imagination, entrevoyant le merveilleux effet d'ensemble d'un tel tableau, vivant, harmonieux, coloré, dans un cadre architectural d'une suprême délicatesse, d'une élégance accomplie, ne peut se défendre d'une tristesse profonde, surtout en songeant au nombre incalculable de trésors que la France a ainsi bénévolement dilapidés.

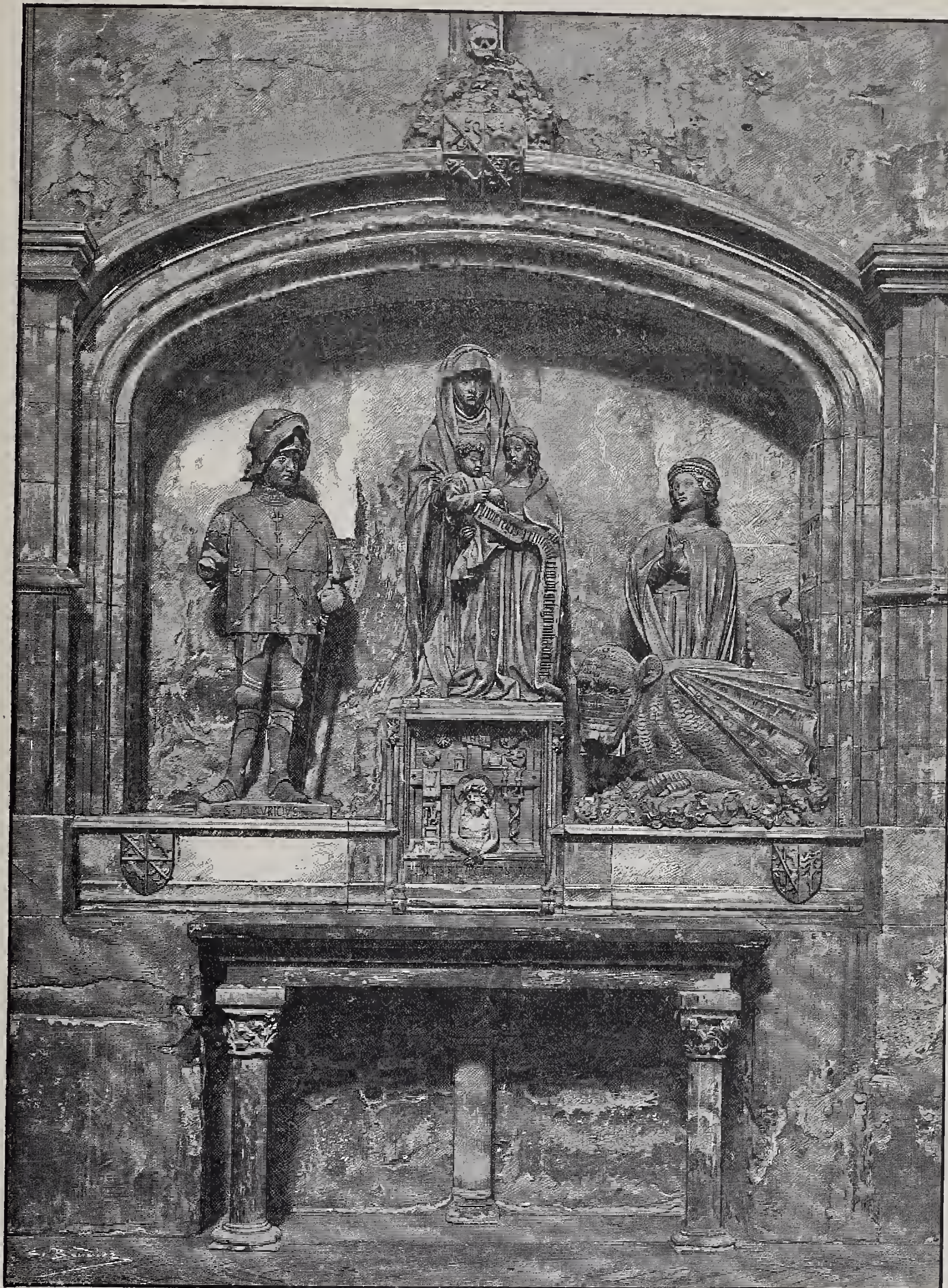
Je viens de dire que les statues du Puits de Moïse étaient peintes et dorées. Il n'est pas inutile, à ce propos et d'une manière générale, de répéter que la statuaire du Moyen Age, jusqu'à la fin du xve siècle, a été, comme celle des Grecs, presque toujours polychrome, c'est-à-dire enduite de couleurs destinées à lui donner l'aspect de la vie, ou tout au moins rehaussée de touches d'or et de quelques tons de chair.

Jean de Marville avait été spécialement chargé du tombeau; mais à la date de sa mort, en 1389, aucun projet n'était définitivement arrêté. Le plan du monument tel que nous l'admirons aujourd'hui paraît donc bien, dans sa conception, l'œuvre personnelle de Sluter. Le thème adopté par ce grand artiste, et développé avec tant de magnificence par son collaborateur Claux de Werwe, est celui que nous voyons esquissé dans le tombeau du fils de saint Louis, à Saint-Denis. L'intervention des pleurants, dans la décoration destinée à conserver le souvenir de la pompe funèbre du personnage représenté, est un parti dont l'action se fera sentir jusque dans les monuments similaires de la Renaissance.

Reliés entre eux par la communauté du goût et des aspirations, Beauneveu, Sluter, Jean de Cambrai et Claux de Werwe marquent un des grands tournants de l'art et leur influence domine toute l'évolution naturaliste du xve siècle.

Pour en finir avec les monuments de Dijon, je serais porté à croire que la statue du duc placée sur le tombeau est l'œuvre personnelle de Jean de Marville; le caractère de la composition diffère sensiblement des productions indiscutables de Sluter au Puits et au Portail; j'attribuerais volontiers le dispositif architectural, avec adjonction des pleurants, à Claux Sluter; quant aux pleurants eux-mêmes, sauf deux qui sont de Sluter, on sait aujourd'hui pertinemment qu'ils sont de la main de Claux de Werwe. Les derniers documents mis au jour par M. Bernard Prost grandissent singulièrement la part du neveu de Sluter dans l'exécution du cénotaphe. Claux de Werwe eut, en effet, la conduite des travaux depuis la grave maladie du maître, en 1398,

jusqu'à l'achèvement du tombeau, en 1412. Les admirables pleurants qui circulent sous les arcatures suffiraient à eux seuls à illustrer le nom de l'artiste qui les a



RETABLE DE LA TARASQUE (XVe SIÈCLE).

(Église Saint-Sauveur, à Aix.)

modelés d'un ciseau si vivant, si ferme et si délicat; mais nous savons de plus que Claux de Werwe est l'auteur principal du tombeau de Jean sans Peur; il travailla à Semur, à l'église Saint-Bénigne de Dijon, à Baume-les-Messieurs, à Poligny, où

l'on voit encore dans l'église Saint-Hippolyte une série de superbes statues de saints, dont quelques-unes sont vraiment des chefs-d'œuvre.

Peut-être a-t-il exécuté, du vivant de Jean de Vienne, seigneur de Pagny, mort en 1439, la belle statue qu'on voit encore sur son tombeau, à la chapelle de Pagny, et dont le style si personnel offre une étroite parenté avec les figures de Dijon. Peut-être aussi — ni les dates ni les vraisemblances ne s'y opposent (Claux de Werwe parle, dans ses requêtes en modération d'impôt, de ses voyages en « lointains pays ») — n'y aurait-il pas témérité extrême à attribuer à Claux de Werwe l'extraordinaire figure du « Transi », du gisant cadavérique et réaliste du tombeau du cardinal de La Grange, aujourd'hui au Musée Calvet, qui fut exécuté dans les premières années du xve siècle et qui porte tous les caractères de l'école de Sluter. Non seulement les deux œuvres sont absolument dignes du maître bourguignon, mais elles ont, dans les détails significatifs de l'arrangement comme dans la fermeté aiguë du faire, un je ne sais quoi qui éveille la comparaison avec les œuvres connues.

Les dernières années de la vie de Claux de Werwe semblent avoir été assombries par l'inaction et la maladie, après la mort de son protecteur Jean sans Peur. Lorsqu'il mourut en 1439, il était tombé dans une profonde misère; il n'eut même pas la joie de présider à l'achèvement de son œuvre de prédilection. Le tombeau de Jean sans Peur ne fut terminé que beaucoup plus tard, en 1469, par Antoine Le Moiturier, d'Avignon, homme actif et de grand talent, dont la main se retrouve dans plusieurs travaux de l'époque. Le Moiturier était l'élève de Jacques Morel, un des premiers sculpteurs du xve siècle. Serait-il l'auteur de ce délicieux retable de la cathédrale de Saint-Sauveur, à Aix, qui représente la Vierge, sainte Anne et l'Enfant Jésus entre saint Maurice et la Tarasque, et de cet admirable tombeau de Philippe Pot, aujourd'hui au Louvre, qui clôt par un coup d'éclat la série des œuvres maîtresses de la période gothique? Les dates et les caractères de l'exécution n'infirment pas une semblable hypothèse, le monument du sénéchal de Bourgogne ayant été exécuté entre 1490 et 1495. L'ordonnance en est en tout originale et émouvante; elle touche aux dernières limites du réel, et son accent dramatique est encore souligné par le trompe-l'œil d'une polychromie congruante. Ici, les pleurants, grandis à la taille du gisant, sont sortis de leurs niches; ils se sont emparés de la dalle sur laquelle celui-ci repose, étendu dans son armure, la visière levée, et, sombres pénitents vêtus de capes noires, d'un pas alourdi par la douleur, ils le portent sur leurs épaules vers le caveau sépulcral où il doit dormir son dernier sommeil. L'effet est saisissant.

Le retable d'Aix, vraisemblablement exécuté sous l'inspiration du roi René, est une œuvre peu connue, et cependant du plus haut intérêt. J'en donne ici une

reproduction. La figure de la Tarasque, d'allure toute bourguignonne, est une merveille de grâce et d'imprévu; le saint Maurice en armure offre une grande analogie de style avec la statue de Philippe Pot.

Jacques Morel, de Lyon, est un maître considérable du xve siècle. Son nom est à retenir presque à l'égal de ceux de Beauneveu et de Sluter. Sa biographie a été fort bien élucidée par MM. Natalis Rondot, Courajod et l'abbé Requin. Ses nombreuses pérégrinations à travers la France en font le type des artistes nomades ; elles nous montrent combien, à ce moment, l'autonomie des écoles était effacée. C'est un va-et-vient continuel d'artistes entre Toulouse, Lyon, Tours, Dijon, Nantes, Paris, Rouen et les Flandres. Il n'y aura plus, jusqu'à la fin de l'époque gothique, qu'une vaste école, qu'on peut appeler l'école de la France du Nord, avec des nuances provinciales sans grande signification.



ANGELOT, EN BRONZE (XVe SIÈCLE).
(Château du Lude.)

Après avoir travaillé, dans sa ville natale, au tombeau du cardinal de Saluces, qui fut détruit par les protestants en 1562, puis à Toulouse, où il s'était marié, puis alternativement à Béziers, à Rodez, à Avignon, où il se remarie, et à Montpellier, il est appelé à Souvigny pour y exécuter les tombeaux de Charles Ier, duc de Bourbon et d'Auvergne, et de sa femme, Agnès de Bourgogne, fille puînée de Jean sans Peur. On le trouve encore à Angers, en 1453, où il est chargé de terminer le tombeau, commencé par Jean Poncet, que le roi René de Provence faisait élever dans la cathédrale de Saint-Maurice. Il mourut dans cette dernière ville en 1459. Du tombeau d'Angers, il ne subsiste rien, mais nous avons encore les admirables statues de Souvigny, en albâtre blanc de Salins, qui nous donnent la plus haute idée du talent de Jacques Morel. Elles sont d'une liberté de style et d'une finesse de travail qui surpassent tout ce qu'on faisait alors. Nous ne pouvons juger

complètement du caractère des têtes, qui ont été fort mutilées, mais le drapé des vêtements est ce qu'on peut imaginer de plus beau. Morel s'y montre le rival de Jean de Cambrai, l'auteur des deux autres statues qui décorent la Chapelle-Vieille de Souvigny. Une identité frappante de manière me porte à lui attribuer la statue funéraire d'Agnès Sorel, qui existe encore au château de Loches. Cette œuvre exquise a été vraisemblablement exécutée de 1440 à 1450, du vivant même du modèle, selon l'habitude fréquente de l'époque. La tête, qui est intacte, a été modelée avec un art et un charme infinis. Le faire très assoupli de ces statues indique bien la transition entre le naturalisme intransigeant de la fin du XIVe siècle et les mondanités élégantes qui vont trouver leur expression nouvelle dans les œuvres d'un maître illustre, qui fut sans doute l'élève de Jacques Morel : Michel Colombe, de Tours.

L'œuvre du XVe siècle, comme celle du XIVe, est immense. J'ai dû m'en tenir aux sommets. Pour compléter ce rapide tableau d'une époque que j'estime glorieuse entre toutes pour notre sculpture nationale, j'aurais dû m'arrêter aussi à des monuments qui, pour être moins connus ou plus enveloppés d'obscurité, n'en sont pas moins remarquables et qui complètent l'idée qu'on peut se faire de cette magnifique expansion de l'art de la France du Nord. Je n'ai rien dit de Pierre de Thury, qui a sculpté, vers 1425, la tombe d'Isabeau de Bavière, à Saint-Denis; en citant Robert Loisel, à propos de la statue de Du Guesclin, je n'ai pas rapproché de cette caractéristique effigie celle de Louis de Sancerre, son compagnon d'armes, ni celle, plus forte encore d'exécution, de Guillaume Duchâtel, le panetier de Charles VII, ni celle de Pierre de Bueil, bailli de Touraine, conservée dans la collégiale de Bueil (Indre-et-Loire), toutes trois de la même main que le Du Guesclin. J'ai à peine indiqué les admirables restes du tombeau du cardinal de La Grange, au Musée Calvet, à Avignon. J'ai passé sous silence les mausolées des papes Urbain V et Clément VII, les statues bourguignonnes de la clôture d'Albi, les statues du portail de Saint-Maclou, la statue de Jeanne de Montejean, à la collégiale de Bueil, la délicieuse tête, portrait présumé de Jeanne d'Arc, au Musée d'Orléans, la Vierge du même Musée, le délicieux bas-relief de Briey (*les Trois Morts et les Trois Vifs*), la petite statue-portrait de Jeanne de Laval, d'un sentiment si intime et si familier, au Musée de Cluny, le chef en bronze de sainte Fortunade, à Sainte-Fortunade (Corrèze), l'Angelot du château du Lude, le Saint-Sépulcre de Tonnerre, le bas-relief de Saint-Hubert, à la chapelle d'Amboise, les légendes de saint Firmin et de saint Saulve, au chœur d'Amiens, et bien d'autres œuvres de maîtresse exécution dont l'énumération serait fastidieuse.

Dans les morceaux iconiques que j'ai précédemment cités, l'influence de Jacques Morel, méconnue jusqu'en ces derniers temps, apparaît décisive, toute-puissante. Son don d'ubiquité, l'importance et la multiplicité de ses travaux, tout s'est trouvé réuni pour faire de cet éminent artiste un homme de premier plan. Il convient de remarquer d'ailleurs que le style des statues funéraires suivait une impulsion générale qui partait de haut. La sculpture religieuse avait conservé davantage la marque des traditions locales. C'est ainsi que le magnifique Saint-Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre, terminé en 1453 par Jean Michel et Georges de La Sonnette, et de même celui de l'église de Semur-en-Auxois, qui date de 1490, sont encore tout imprégnés de la robuste manière bourguignonne inaugurée par les imagiers de Philippe le Hardi, tandis que le Saint-Sépulcre de Solesmes, qui est de 1496, et l'Angelot du Lude portent les caractères de grâce attendrie et souple qu'on retrouve dans les productions des bords de la Loire.

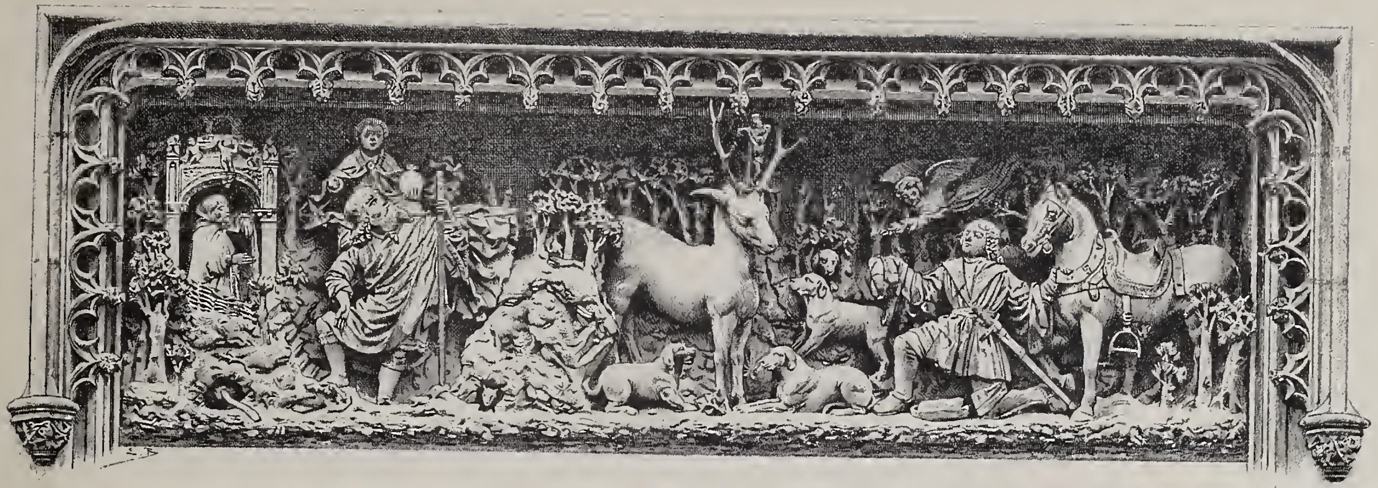
Cet Angelot de bronze, qui forme girouette sur une tour du château du Lude (Sarthe), est, d'ailleurs, une œuvre charmante, qui méritait d'être révélée par le moulage du Musée du Trocadéro. Il a été exécuté en 1475 par Jean Bardet, de Lyon. Debout, les ailes tombantes, la longue robe serrée à la taille, les cheveux séparés sur le front en deux touffes par un fleuron d'orfèvrerie, le visage souriant, il a toute la valeur d'un portrait d'une exquise vérité. L'art qui concevait une figure décorative de cette perfection était un art en pleine sève. Je cite l'Angelot du Lude au hasard, mais il serait facile de faire intervenir maint autre exemple qui démontrerait, à l'encontre de l'opinion courante, que l'art français, au moment où nous sommes parvenus, c'est-à-dire au dernier quart du XVe siècle, à l'aurore de ce qu'on est convenu d'appeler la Renaissance, était doué d'une force vitale assez généreuse pour assurer la continuité d'une conception d'art exclusivement nationale, découlant logiquement du vieux fonds gothique par l'évolution franco-flamande et n'ayant besoin d'aucune ingérence étrangère. Jusqu'en ces derniers temps, il avait été admis, comme l'évidence même, que la période qui correspond à la fin du règne de Charles VII et au règne de Louis XI était une époque de sénilité, d'affaissement et de décadence; que les sources appauvries du génie français avaient besoin de l'afflux d'un sang nouveau, sous peine de disparition lente; que l'heure enfin avait sonné, inéluctable, pour l'invasion des modes italiennes. Ceux qui parlaient ainsi méconnaissaient l'énergie foncière de notre race; ils ignoraient ou feignaient d'ignorer les témoignages qu'elle en avait fournis avec une surabondance magnifique. Aujourd'hui, les courageuses revendications de notre jeune école critique, appuyées sur une étude plus attentive des monuments, a fait bonne justice de ces antiques préjugés. Il est désormais permis d'affirmer, sans crainte d'être lapidé, que nous étions assez forts pour nous passer

du secours de l'Italie, que, bien au contraire, son intervention, et avec elle celle de l'Antiquité, a été plus nuisible qu'utile, et que, aussi bien pour la France que pour les Flandres et l'Allemagne, elle a irréparablement détourné le cours historique des choses, en nous rejetant sous le joug de l'Antiquité classique. Si les excès du réalisme flamand devaient, dans une certaine mesure, amener une *réaction,* ils n'étaient pas de nature à motiver une semblable *révolution*.

C'est justice, d'ailleurs, de reconnaître que le génie de nos artistes a tiré le meilleur parti possible de la servitude qui leur était imposée et qu'il a su, avec une merveilleuse adresse, en atténuer l'effet. Ceux-ci n'ont pas, du reste, accepté sans débat cet esclavage d'un nouveau genre; l'infiltration a été longue à se produire, et nous aurons occasion de constater que les centres provinciaux y ont été quelque temps rebelles. Il convient d'ajouter que l'influence de l'Italie a été moins considérable, au début, qu'on ne se le figure généralement ; elle n'eut rien d'abord de bien dangereux; si elle a été si funeste par la suite, c'est principalement par le virus de l'imitation antique et par le maniérisme michelangesque et raphaélesque qu'elle apporta avec elle; enfin son action a été beaucoup moins sensible sur la sculpture que sur l'architecture et surtout sur la peinture. Sur la sculpture, art de terroir par excellence, art substantiel et de forte moelle, la morsure italienne s'était vite émoussée. Il ne faudra pas moins, au commencement du XVIIe siècle, de toutes les énergies coalisées d'une pédagogie inflexible pour abaisser l'école française sous le joug du romanisme.

L'examen des premières conséquences produites par le contact italien sera l'objet du chapitre suivant.





BAS-RELIEF DE SAINT HUBERT A LA CHAPELLE D'AMBOISE.

CHAPITRE PREMIER

LES DÉBUTS DE LA RENAISSANCE.
PROCESSUS DE L'INFILTRATION ITALIENNE SOUS CHARLES VIII ET SOUS LOUIS XII.
JEAN PERRÉAL, MICHEL COLOMBE ET LES JUSTE. — L'ÉCOLE DE TOURS.



Nous sommes aux alentours de 1475, à la fin du règne de Louis XI, à ce moment psychologique où l'Italie trouve la cour de France toute prête à l'accueillir comme l'arbitre du goût. Depuis un siècle une succession de faits : conquêtes de la maison d'Anjou, séjour des papes à Avignon, relations du duc de Berry avec la Péninsule, mariage de Louis d'Orléans avec Valentine Visconti, etc., ont préparé les voies; mais l'Italie était lointaine, à peine connue des princes qui vantaient ses merveilles, ignorée de nos artistes, même durant cette première moitié du xve siècle où le génie italien des quattrocentistes s'épanouissait dans une si radieuse floraison. Il fallut plusieurs circonstances décisives pour que les rayons de l'astre triomphant pénétrassent jusqu'au

cœur de la vieille France. Ce furent tout d'abord, et coup sur coup, le voyage en Italie du premier peintre français de l'époque, Jean Foucquet, l'ambassade à Rome d'Étienne Chevalier, l'argentier de Charles VII, celle de Commines à Florence, et la royauté éphémère de René de Provence en Italie.

Ce voyage de Jean Foucquet, qui eut lieu entre 1440 et 1445, est une date dans l'histoire de l'art français. Le chef de l'école de Tours, dont la renommée s'était répandue au delà des monts, avait été appelé à Rome, honneur suprême, par le pape Eugène IV, pour y peindre son portrait. L'œuvre de Foucquet, destinée à l'église de la Minerve, n'existe malheureusement plus; à en juger par le portrait d'Étienne Chevalier, qui est à Francfort, chez M. Brentano, et par celui de Charles VII, qui est au Louvre, le portrait d'Eugène IV devait être admirable, et pour le moins égal, comme exécution, à tout ce qui se faisait alors en Italie. Foucquet rapporta néanmoins avec lui l'éblouissement des choses entrevues. N'oublions pas qu'il avait pu contempler les fresques de Gentile da Fabriano et du Pisanello à Saint-Jean-de-Latran! L'influence de l'Italie se fait désormais sentir dans les miniatures de Foucquet, moins encore par le caractère des types et des compositions qui, malgré lui, reste français, que par les détails de la décoration et les motifs architecturaux, qui deviennent tout à fait italiens. Cette modification capitale apparaît dans la comparaison qu'on peut faire au Louvre même du portrait de Charles VII, antérieur au voyage d'Italie, avec le portrait de Juvénal des Ursins, qui lui est postérieur.

Le roi René alla plus loin encore; il fut en relations suivies avec de nombreux artistes italiens, avec les Della Robbia, entre autres, et attacha à sa personne un sculpteur de rare mérite, Francesco Laurana, dont de récentes recherches ont mis les œuvres en lumière. Laurana et Pierre de Milan modèlent sa médaille et celle de Jeanne de Laval. Laurana avait travaillé à Naples et en Sicile, de 1468 à 1471. Vers 1475, fixé en France, il exécute d'abord pour René le superbe cénotaphe de son frère, Charles d'Anjou, comte du Maine, qu'on admire à la cathédrale du Mans, puis le monument de Saint-Lazare dans l'église de la Major, à Marseille, et le retable de Saint-Didier, à Avignon, représentant le *Portement de croix* (1481); le Portement de croix d'Avignon, comme le Tombeau du Mans, avait été commandé par René d'Anjou. Phénomène singulier, tandis que Foucquet cherche à se plier aux formules italiennes, Laurana se laisse influencer, peut-être inconsciemment, par les formes françaises. Le magnifique retable d'Avignon est, à ce point de vue, très significatif; il est à demi français, à demi italien. Il y a eu pénétration réciproque, car il n'est pas douteux que les productions de Laurana n'aient joui en France d'une grande réputation; le Saint-Sépulcre de Solesmes est directement inspiré de la manière rude, naturaliste, quoiqu'à l'antique, de Francesco Laurana.

D'autres afflux secondaires se produisaient en même temps à Lyon et dans toute la Provence, mais ce premier contact n'aurait pas eu vraisemblablement de suites sérieuses si, en 1494, l'expédition de Charles VIII en Italie, n'avait apporté un vigoureux renfort aux protagonistes de l'humanisme et de la Renaissance à l'antique. La cour, ravie et fascinée par le luxe, l'élégance, les richesses, le climat, les paysages et les trésors d'art de la péninsule, fut acquise d'emblée aux modes italiennes. Ce fut comme une fureur dans les régions officielles, une sorte de fièvre que ne firent qu'exalter encore les campagnes mouvementées de Louis XII et de François I[er] dans le Milanais. Amboise devint un somptueux musée de l'art italien.

Les grands seigneurs et les prélats, — les Estouteville, les Amboise, les James, les Briçonnet, — émerveillés par les spectacles auxquels ils avaient assisté, par les magnificences déployées sous leurs yeux, étaient revenus l'esprit tout prêt à glisser sur la pente où le roi voulait les entraîner; ils jugèrent de bon ton de s'adresser aux ateliers ultramontains qui étaient établis officiellement à la cour de France « pour ouvrer de leur métier à l'usage et mode d'Italie » (1497).

Parmi les œuvres où se manifeste l'influence la plus caractérisée des Italiens, il convient de citer le superbe bas-relief du Louvre, la *Mort de la Vierge,* provenant de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie, que M. Courajod a tiré du fonds de Saint-Denis. L'atelier du Petit-Nesle ne saurait être étranger à cette composition franchement italienne.

Jean Perréal. — L'instrument principal de la vogue, le chef qui, à la tête des Méridionaux, mena avec le plus d'ardeur l'assaut des libertés françaises, fut, sans conteste, l'ordonnateur artistique des fêtes et plaisirs de Charles VIII, Jean Perréal, de Lyon.

Habile, remuant, ambitieux et décousu, Perréal avait tout ce qui convenait à une telle besogne. Son rôle, longtemps négligé par les historiens, a été mis en évidence par les travaux de MM. Charvet, Dufay, Charavay et Bancel. Son influence, absolument prépondérante, suffirait à elle seule à expliquer bien des faits demeurés inexpliqués. Il est utile d'en dire ici quelques mots.

Perréal avait la main à toutes les affaires. Il était, selon le cas, peintre, sculpteur, poète, décorateur, miniaturiste, verrier ou « architecteur ». C'était l'homme à tout faire, l'homme à la mode, un artiste universel, aussi déconcertant pour la postérité que Jean Cousin, car, s'il a laissé derrière lui une énorme réputation, son nom n'est resté attaché à aucune œuvre typique qui permette de justifier pleinement sa renommée. Ce qui est hors de doute, c'est que, de bonne heure, il fut fort recherché

en haut lieu et chargé des plus importants offices. A peine âgé de vingt-cinq ans, il était choisi par le consulat de Lyon pour ordonner les fêtes données par la ville aux personnages de marque. Dès 1485, il préside à l'entrée du cardinal Charles de Bourbon, puis, en 1489, à celle du jeune roi Charles VIII, et à l'entrée solennelle de la reine Anne, en 1494. A cette dernière date, Perréal était attaché au service particulier du roi. Il conserva la faveur royale jusqu'à la fin de sa vie. Après la mort de Charles VIII, il resta l'intendant de Louis XII et d'Anne de Bretagne et, en 1523, peu de temps avant sa mort, il figurait encore sur l'état des officiers de la cour, comme peintre et valet de chambre de François Ier.

Charles VIII l'emmène donc avec lui dans son expédition de Naples, et Perréal, ébloui, prolonge son séjour en terre italienne (1495-96). Il devient dès lors l'adepte convaincu du goût régnant dans la péninsule. A l'occasion du voyage de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Lyon, il fournit les dessins de la médaille frappée à cette occasion (1499). Lorsque le roi part en 1500 pour le Milanais, il ne veut pas se séparer de lui ; de même, en 1507, dans l'expédition de Gênes; de même encore dans la campagne contre les Vénitiens. Le souvenir de l'expédition de Gènes nous est conservé dans un magnifique manuscrit de la Bibliothèque nationale, dont on attribue les peintures à Perréal et dont le style se rapproche des autres œuvres auxquelles il a collaboré; M. Bancel, l'historiographe de Perréal, lui attribue aussi, non sans raison, un magnifique manuscrit de la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, contenant diverses épîtres en vers de la reine et du roi ayant trait à la guerre contre les Vénitiens.

Entre temps (1502 à 1506), notre artiste avait été chargé par Anne de Bretagne d'un travail qui marque bien l'importance du rôle qu'il a joué dans le mouvement des arts en France, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie. La reine, en effet, lui demande de lui fournir le dessin d'un vaste monument funéraire qu'elle désire ériger à la mémoire de son père, le duc François II de Bretagne, et de sa mère, Marguerite de Foix. Il s'agit du tombeau élevé dans la cathédrale de Nantes et sculpté par Michel Colombe. Une pièce, publiée par Benjamin Fillon dans son bel ouvrage de *Poitou et Vendée*, permet de restituer à Jean Perréal l'architecture du cénotaphe de Nantes, la décoration du soubassement, toute à l'italienne, et la composition des figures. C'est à Perréal, certainement, qu'appartient l'introduction de ces délicates arabesques renouvelées de l'antique. Nous le voyons ensuite occupé par Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, qui lui commande le plan d'un couvent et d'une chapelle destinée à abriter ses restes ainsi que ceux de son père, Philibert le Beau, et de sa mère, Marguerite de Bourbon (1506 à 1512). C'est donc encore à Perréal qu'il faut reporter la conception du monastère et de l'église de Brou. L'église,

cependant, en suite d'une brouille survenue entre Marguerite et son maître d'œuvre, ne fut achevée que plus tard, de 1512 à 1536, par l'architecte flamand Van Boghem. Pour la maquette du tombeau de Philibert le Beau, Perréal s'était adressé à son collaborateur et ami, Michel Colombe. L'architecture des tombeaux est trop flamande pour lui être attribuée, tout au moins dans les détails. M. Bancel déduit les raisons qui tendent à faire supposer qu'il serait l'auteur de la belle verrière du *Couronnement de la Vierge,* où l'on voit les portraits agenouillés de Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche. Perréal préside enfin aux funérailles de la reine Anne de Bretagne et, selon toute vraisemblance, le roi le charge de lui présenter un plan pour la tombe qu'il allait faire dresser à Saint-Denis. M. de Montaiglon a fort justement observé, dans son remarquable travail sur la *Famille des Juste en France,* que pour ces vastes entreprises il y avait toujours, à côté du sculpteur employé à l'exécution des statues, un architecte à qui était dévolue la conception du parti d'ensemble; souvent même, l'ornementation était confiée à une troisième main. C'est avec cette division du travail — de règle constante à cette époque — qu'ont été exécutés le tombeau de François II à Nantes, dont le dessin fut confié à Perréal, et le tombeau de François Ier à Saint-Denis, dont la composition, comme on sait, est l'honneur de Philibert Delorme.

A côté de Perréal, Charles VIII avait appelé d'Italie des sculpteurs comme Guido Mazzoni, de Modène[1], et plusieurs habiles décorateurs qu'il employa dans sa résidence d'Amboise, notamment Jérôme de Fiesole, qui demeura attaché à l'atelier de Michel Colombe. Le château du Petit-Nesle, à Paris, est dévolu au logement d'une véritable colonie d'ouvriers italiens. Le nombre des artistes étrangers augmente sous Louis XII. Ce sont, en première ligne, les sculpteurs Antoine et Jean Juste, de Florence. L'œuvre des frères Juste, qui firent souche en France d'une lignée de praticiens émérites, est désormais connue; leur influence n'a pas été sans importance, mais, comme elle appartient par certains côtés à l'histoire de la sculpture française, j'y reviendrai tout à l'heure.

De plus, le roi commande à Gênes, en 1502, aux sculpteurs milanais et florentins Michele d'Aria, Girolamo Viscardo, Donato di Battista et Benedetto da Rovezzano, le tombeau qu'il veut élever à Saint-Denis, à la mémoire de ses ascendants, Louis d'Orléans et Valentine Visconti[2]. Raoul de Lannoy, gouverneur de Gênes en 1507,

1. Guido Mazzoni, surtout habile à modeler en terre, — ses œuvres de Modène en font foi, — reste en France jusqu'à l'avènement de François Ier. Malheureusement son chef-d'œuvre, le tombeau de Charles VIII, à l'abbaye de Saint-Denis, a été détruit en 1793. De la description laissée par Félibien, on peut inférer que l'art italien n'avait rien produit en France d'aussi remarquable.

2. Cette indication est acceptée en bloc par les historiens de l'art. Il me semble que, là encore, la part de l'Italie est loin d'être exclusive. Le parti de l'ensemble, à demi italien et à demi français, sent son Perréal d'une lieue.

commande à Antonio della Porta, de Milan, le somptueux tombeau qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église de Folleville (Somme); enfin, lorsque Briçonnet, en son hôtel d'Alluye, à Blois, ou le riche marchand Jean Lallemand, à Bourges, veulent se créer d'élégantes demeures, ils se confient, pour les décorer, à des maîtres d'outremonts ; de même, lorsque le célèbre ministre de Louis XII, Georges d'Amboise, s'édifie à Gaillon un château destiné à effacer par son luxe les plus magnifiques résidences de la monarchie, il s'adresse à des ornemanistes italiens, qu'il place sous la direction de son architecte, Pierre Fain. Il veut suivre l'exemple que lui avait donné son frère à la cathédrale d'Albi, en appelant à lui d'Italie une légion de décorateurs.

Si les formes architecturales sont restées françaises, la décoration s'enguirlande à l'italienne. C'est d'ailleurs sur l'ornementation que les novateurs portent leur principal effort. L'*ornement,* emprunté à l'antiquité classique par la voie du commerce des objets mobiliers, est le premier agent de transmission à l'Europe de l'art péninsulaire. Le *fond* de la structure se maintient inébranlablement gothique; le vêtement seul, par l'introduction de l'arabesque à l'antique, devient italien. Ce fait, d'une importance capitale, apparaît dans toutes les constructions des règnes de Louis XII et de François Ier, à Blois, à Orléans, à Chambord, à Azay-le-Rideau, à Saint-Germain, au château de Madrid, etc.

Il en est ainsi également pour la sculpture. Le grand courant d'influence italienne, qu'on ne saurait nier, attaque surtout les principes de l'ornementation qu'avaient élaborés nos vieux Gothiques, avec une si merveilleuse intuition du génie de notre race, avec une si parfaite logique, une si entière originalité. Mais la statuaire, celle qui se propose pour but le rendu de la figure humaine, surtout celle qui revêt un caractère iconique, demeure, je le répète, presque entièrement réfractaire à l'esprit d'imitation. Un des exemples les plus remarquables de cette sorte de contradiction se rencontre dans le monument des Commines, aujourd'hui au Louvre, dont les effigies sont si françaises de style et les motifs ornementaux si évidemment italiens, dans le goût de ceux que Jérôme de Fiesole a faits au Saint-Sépulcre de Solesmes et au soubassement du tombeau des enfants de Charles VIII, à Tours.

Même remarque pour les parties anciennes de la clôture de Chartres. Un autre exemple bien caractéristique de la persistance des habitudes indigènes dans certains centres provinciaux, éloignés de la Loire, est cette admirable *Histoire de saint Jean-Baptiste,* sculptée en 1531 dans le transsept d'Amiens et qui est encore presque intégralement gothique.

Quant au portrait, je l'ai dit, il reste d'essence française, même lorsqu'il paraît vouloir s'inspirer des formes italiennes. Les preuves de ce que j'avance apparaissent

bien nettement dans le superbe buste de Dordet de Montal, provenant du château de Montal, aujourd'hui au Louvre, et dans la curieuse effigie de Guillaume de Rochefort, conservée à l'École des Beaux-Arts.

On ne saurait trop insister sur ce point : à savoir qu'à travers toutes les vicissitudes, tous les esclavages, le sens iconique de la race demeure intact. Le portrait apparaît comme la sauvegarde de l'art français contre les pires envahissements



DORDET DE MONTAL.
(Sculpture provenant du château de Montal, au Musée du Louvre.)

de l'ultramontanisme; c'est en lui que, de tout temps, notre génie a trouvé le réconfort et l'adjuvant des plus fermes conseils. Il a suffi à notre malheur que le sens décoratif de notre école ait été perverti par le virus antique, que l'Italie ait substitué chez nous un système purement artificiel à notre admirable et rationnel principe d'ornementation, qu'elle nous ait mis au régime de l'arabesque, c'est-à-dire au régime d'une élégante et débilitante formule qui a réduit l'ambition du décorateur aux seules recherches d'une subtile calligraphie. Ce système sans vie, sans logique, sans justification, sorte de rhétorique du dessin, qui nous opprime depuis le XVIe siècle et nous opprimera longtemps encore : voilà la part vraie de la Renaissance.

Sous ce courant d'effluves méridionaux, il se produit un fait de la plus haute

importance, que M. Courajod définit par une expression heureuse : la *détente* du style franco-flamand. Ce mot, à lui seul, est la clef de la connaissance de toute notre Renaissance à partir de sa période classique. A la rudesse, à l'âpreté naturaliste de l'École bourguignonne, en laquelle se résument les recherches du XIV[e] siècle, succèdent une sorte de langueur attendrie, une interprétation tempérée, corrigée, de la nature, une sorte de sobriété, d'émotion calme et retenue, une préoccupation d'élégance et de distinction qui seront la marque de l'art à cette époque. Il se produit donc, si je puis dire, une édulcoration de la manière franco-flamande sous l'influence de l'école italienne. Le phénomène prend naissance au doux pays de Touraine. C'est l'école de la Loire, point direct de pénétration, qui établit les formules de l'idéal nouveau; les œuvres de Michel Colombe en seront la manifestation la plus charmante et la plus significative. La France avait-elle besoin de l'Italie pour cette transformation que semblait appeler le raffinement de la culture intellectuelle? Il est permis d'en douter. L'art de Sluter s'était, il est vrai, épuisé dans sa lutte acharnée avec la nature; la transcription du type individuel avait donné tout ce qu'il pouvait donner. Mais le génie national n'avait-il pas montré qu'il était en mesure, à lui seul, de trouver, dans un redressement rationnel des excès du réalisme, une interprétation plus générale, plus subjective de la vie, pour constituer, par cette association des idées du Moyen Age avec les idées antiques, un moyen d'expression plus en rapport avec l'adoucissement des mœurs?

Je ne puis penser à Charles VIII, ce Valois décadent, efféminé, têtu et délicatement subtil, sans évoquer l'admirable portrait du Bargello, œuvre française et probablement tourangelle, qui nous a conservé de la figure du roi une image d'une sincérité si aiguë, si révélatrice. Le dessin de M. Boudier rend fort bien ce masque veule, ce menton glabre, ce nez crochu, cette bouche sensuelle, ces yeux au globe ovoïde et saillant. Il m'a semblé intéressant de donner ici une reproduction de ce chef-d'œuvre anonyme, qui me paraît émaner de l'école de la Touraine et peut-être de la main qui a exécuté les deux bustes en terre cuite, appartenant à M. Mélizet, qui ont figuré, en 1890, à l'Exposition rétrospective de Tours.

Ainsi s'ouvre une ère nouvelle, qu'il convient de dénommer l'ère franco-italienne. Pour être moins exclusivement française, cette ère est encore digne d'exciter notre orgueil. L'Ecole tourangelle, issue de la fusion du Nord avec le Midi, s'est affirmée avec une ampleur et un éclat, qu'il serait impossible, sans injustice, de méconnaître.

L'École de Tours. — Michel Colombe. — Par suite de l'empressement que l'aristocratie avait mis à suivre l'exemple de la cour, la pénétration italienne avait été

multiple et diffuse sous Charles VIII; on en retrouve les traces simultanées en Poitou, en Gascogne, en Forez, dans le Lyonnais, dans la Bourgogne, etc. Mais, dès le début du règne de Louis XII, cette *détente* du style franco-flamand s'accentue sous l'action réglée et dominante de l'École de Tours; les signes indiscutables de l'influence tourangelle ou, pour préciser, de l'influence de son chef illustre, Michel Colombe, s'accusent dans toute la sculpture française.

L'auteur du tombeau de Nantes est une des plus grandes figures artistiques de la



CHARLES VIII.
(Musée du Bargello, à Florence.)

France. Son nom précise une étape, marque un sommet, comme ceux de Beauneveu, de Sluter, de Goujon, de Coysevox, de Houdon, de Rude, de Carpeaux. Il me paraît même que sa part, dans le mouvement dont je viens d'indiquer brièvement les tendances, n'a pas été faite assez large par les historiens et qu'il ne serait que légitime de lui attribuer plus d'importance.

Michel Colombe est-il Breton ou Tourangeau? M. Léon Palustre tient pour la Bretagne, et ses arguments sont de sérieuse valeur; d'autres défendent *mordicus* l'origine tourangelle : à un point de vue général, la question est de mince intérêt. Ce que nous savons et ce qu'il faut retenir, c'est que Colombe passa la plus grande partie

de sa vie à Tours, et que c'est de son atelier de la rue des Filles-Dieu, devenu un foyer artistique de premier ordre, que sont sortis les chefs-d'œuvre qui illustrent son nom. Nous savons encore, par une lettre écrite à Jean Perréal en 1511, que Michel Colombe, qui pouvait compter à cette date environ quatre-vingts ans, est né vers 1430, que ses origines et son éducation sont gothiques, qu'il voyagea dans sa jeunesse, qu'il connut et étudia les ouvrages de Jean de Cambrai, de Sluter, de Claux de Werwe, d'Antoine Le Moiturier et de Jacques Morel[1]. Revenu en Touraine, il s'appliqua, au milieu de l'atmosphère italienne qui l'entourait, à fondre sous les recherches de son ciseau délicat la manière des vieux maîtres avec les enseignements que lui apportaient les artistes de la Péninsule. C'est sous sa main que se fit l'éclosion d'un germe étranger recueilli par une terre française.

Sur les productions de la jeunesse de Michel Colombe nous n'avons aucun renseignement précis. Ses historiens nous parlent, à la date de 1472, d'un bas-relief votif qu'il exécuta pour Louis XI en l'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm, en Vendée. Ce bas-relief représentait un saint Michel à cheval repoussant un dragon furieux. En 1480, il faisait un modèle du tombeau de Louis de Rohault, évêque de Maillezais; peu après, c'étaient un bas-relief de la mort de la Vierge, en l'église Saint-Saturnin de Tours, une statue de saint Maur, une médaille de Louis XII (1498), un saint sépulcre pour l'église Saint-Sauveur de la Rochelle, et c'est tout, jusqu'aux grands travaux qu'il entreprit dans sa vieillesse, de 1502 à 1512, année de sa mort : tombeau de François II de Bretagne, bas-relief de Gaillon, projets pour le tombeau de Philibert de Savoie, à Brou. Un vieillard de soixante-dix ans, qui entreprend sans fléchir une besogne comme l'exécution du tombeau de Nantes et conserve une fraîcheur de main pareille à celle qu'on admire dans le *Saint Georges* de Gaillon, a dû avoir une vie singulièrement bien remplie. On se figure aisément l'activité d'un tel homme et l'abondance de ses productions. Il est certain qu'en dehors des commandes dont les documents font mention, il en est bien d'autres que le hasard a laissées dans l'ombre des archives; et il est certain aussi que toute l'œuvre de jeunesse et de maturité de Michel Colombe n'a pas disparu. Il est donc loisible aux esprits aventureux — et la critique allemande n'y manquerait pas — de chercher, dans les œuvres anonymes du dernier tiers du XVe siècle et des premières années du XVIe, celles qu'un lien de parenté visible rattache directement à la manière connue de Colombe ou à celle de son atelier, en tenant compte, bien entendu, pour les deux périodes, des modifications qu'ont apportées, sur le tard, les influences italiennes.

1. Colombe fit, vers 1445, un premier voyage en Bourgogne et s'arrêta à Dijon pour y admirer les œuvres de « Claux et Anthoniet, souverains tailleurs d'ymaiges ». En 1467, nous le rencontrons à Bourges, où, d'après un document produit par M. de Grandmaison, il était déjà qualifié de *Regni Francie supremi sculptoris*.

Il y a précisément en Forez, aux alentours de Montbrison, plusieurs statues de la Vierge, d'une grande beauté, que l'école de Tours peut à bon droit revendiquer. Ces statues remarquables ont été révélées à l'attention des amis des arts par une communication de M. F. Thiollier, à la session des Sociétés des Beaux-Arts des départements, tenue en 1891 à l'École des Beaux-Arts. Trois de ces statues sont de véritables chefs-d'œuvre qui méritent d'être mis en lumière ; elles sont d'un sentiment délicieux, d'une exécution caressée et tendre qui ne le cède en rien à celle des morceaux les plus achevés de l'école de la Loire. Elles appartiennent encore par le jet des draperies, le caractère des visages, la grâce naïve et vraie des attitudes, le naturel des formes et l'allure iconique générale de la composition à la pure doctrine de notre Moyen Age ; par le charme alangui de l'enveloppe, par la morbidesse de l'expression, elles révèlent leurs origines tourangelles. Je ne pourrais citer aucun morceau qui accuse mieux que ceux-ci cette détente franco-flamande dont je parlais plus haut.



VIERGE DE L'HOPITAL-SOUS-ROCHEFORT.
(Commencement du XVIe siècle.)

La première de ces madones, la *Vierge de la Chira,* à Saint-Marcel d'Urfé, est en albâtre. Elle est le principal ornement d'une chapelle fondée en 1508 par Claude Raybe de Galles, seigneur de Saint-Marcel et comte de Lyon. Son exécution, un peu rude et fruste, d'ailleurs, doit être de quelques années antérieure à cette date.

La seconde, plus importante comme valeur d'art, est la *Vierge* de l'Hôpital-sous-Rochefort, statue de grandeur naturelle, en bois de noyer peint et marouflé, qui n'est autre que l'image très vénérée de Notre-Dame de Grâce, qui existait au XVIIe siècle dans l'église du prieuré de l'Hôpital-sous-Rochefort, dont le même Claude Raybe de Galles était titulaire en 1497.

La Vierge tient sur son bras l'Enfant Jésus qui lui sourit ; la tête de la Vierge est légèrement inclinée en avant, pensive et douce ; la masse dénouée des cheveux tombe

sur les épaules; le front bombé, le nez retroussé, la bouche à fossettes, le menton plein et arrondi donnent à la physionomie un accent très particulier; tous les détails sont traités avec autant de simplicité que de délicatesse : le modelé des chairs, comme la robe aux larges plis. Quoique en bois, cette précieuse figure porte tous les signes de l'école de la Touraine.

La troisième de ces statues est l'admirable Vierge de l'église de Saint-Galmier, qui est connue dans la région sous le nom de *Vierge du Pilier*. En pierre calcaire, et autrefois peinte et dorée, elle est adossée, comme son nom l'indique, à un élégant édicule de l'église paroissiale de la commune de Saint-Galmier — le prosaïque Saint-Galmier des eaux de table. L'Enfant repose sur le bras droit de la Vierge; celle-ci, la taille fortement cambrée et rejetée en arrière, s'appuie sur la jambe droite; le corps, quoiqu'un peu trapu, est animé d'un mouvement tout à fait naturel et charmant; l'Enfant est, dans tout son petit corps, étudié sur le vif, très expressif. La tête de la Madone — ainsi qu'on peut le voir en tête de lettre de ce chapitre — est ravissante et d'une caractéristique absolument originale; je ne connais pas de tête de Vierge plus exquise, plus délicatement parlante dans son calme pensif, idéal et chaste. Je ne vois guère que la Vierge dorée d'Amiens, l'Ange de Reims, la Vierge du Marturet, à Riom, ou celle d'Olivet, dont je vais parler plus loin, qui approchent, par le sourire ou la gravité attendrie, de cette grâce juvénile; il faut aller jusqu'à une œuvre profane, comme la tête de cire de Lille, pour en trouver l'équivalent. C'est dire assez l'estime dans laquelle je tiens cette madone de Saint-Galmier. Si l'on remarque l'ajustement des plis, les détails d'exécution du corsage, la forme des manches à crevés, le dessin de la coiffure et le voile à perles et à tuyaux rejeté en une ondulation gracieuse sur les épaules, on songe invinciblement à l'école de Touraine et les souvenirs du tombeau de Nantes vous reviennent en foule.

Mais il y a au Louvre une œuvre qui éveille avec bien autrement de force la comparaison : la Vierge d'Olivet, acquise de M. Charles Timbal en 1875, et que M. Courajod a placée à côté du bas-relief de Gaillon comme pour rendre ses analogies plus frappantes. Déjà M. Anatole de Montaiglon, dans son beau travail sur la *Famille des Juste,* avait inscrit au-dessous de cet admirable morceau : École de Michel Colombe. Après un examen minutieux et maintes fois répété, je n'hésite pas à enlever le mot *école,* que, d'ailleurs, l'éminent érudit ne semblait avoir ajouté à son attribution que par excès de prudence, et je restitue catégoriquement cette œuvre anonyme à l'atelier du grand maître tourangeau. Voici d'ailleurs comment s'exprimait à son sujet M. de Montaiglon, avec cette clairvoyance de jugement qui lui est coutumière; j'ai plaisir à citer tout le passage, on ne saurait mieux dire.

« D'où vient-elle? Des environs d'Olivet; cela n'est guère probable. Il serait plus

naturel de penser qu'elle est venue de Tours, à l'époque des troubles de la Révolution. Thibaut Lepleigney, qui, dans sa *Décoration du pays de Touraine,* cite à Saint-Saturnin de Tours un bas-relief, chef-d'œuvre de Michel Colombe, qui représentait la mort de la Vierge, ne dit malheureusement rien de Notre-Dame-la-Riche, de laquelle on penserait facilement que notre statue pourrait provenir [1].

« Elle est en somme très bien conservée, mais on peut douter qu'elle fût à l'intérieur; les autels de la fin du xve siècle, avec leurs habitudes de retable, ne comportaient guère une statue de cette dimension. On peut remarquer que la plinthe, ou mieux, comme on disait au xviie siècle, la terrasse de la statue monte légèrement de l'avant à l'arrière; le bas de la statue était donc sensiblement au-dessus de l'œil, et ce petit artifice permettait d'en voir les pieds, qui autrement eussent été cachés. On la supposerait plutôt à l'extérieur, posée sur le trumeau qui sépare les deux vantaux de la grande porte et sous un dais en pinacle très ouvragé. Ce qui le ferait supposer d'autant plus, c'est que la partie supérieure, sans doute protégée par le dais et mieux encore par les voussures de l'arcature de la porte, est intacte, comme toute la partie postérieure. Elle n'est dépolie et comme lavée par la pluie que depuis le ventre jusqu'en bas; il est même à noter que les plis de son manteau sont à droite moins rongés qu'à gauche, ce qui tiendrait à faire croire que la pluie venait habituellement de ce côté-là.

« Débarrassons-nous d'abord de quelques remarques incidentes. Certaines parties étaient coloriées; les cheveux étaient légèrement dorés, et la ceinture, que son étroitesse montre être une bande de cuir et qui est assujettie par une boucle très simple, était bleue, comme aussi tout le voile, dont la couleur était seulement plus pâle. Enfin ce voile, ramené sur le manteau, est agrafé par un fermail plat et rond sur lequel est un monogramme. Il est impossible d'y voir la signature du sculpteur, qui ne se serait pas permis de la mettre sur la poitrine de la Vierge; mais il n'est pas pour cela plus clair. Il est composé d'un M, d'un A qui s'appuie sur le jambage gauche et sur la première ligne diagonale de l'M, d'un O qui porte sur l'M tout entier, et d'un R extérieur qui s'appuie sur le jambage droit. Dans les quatre lettres on ne peut pas voir l'abréviation d'*oramus;* elles donnent exactement AMOR, qui serait possible s'il n'était pas bien inusité. On pourrait enfin, mais sans rien affirmer, proposer, parce que la lettre M paraît dominante, l'invocation O MARIA, dont l'I peut être formé par l'un des deux jambages extérieurs de l'M.

« L'enfant divin, dont les petits cheveux sont tout frisés, est gras et souriant. Il est nu et a le bas du corps entouré d'une draperie dont il tient un bout de la main droite et un autre de la gauche, dans laquelle est en même temps la fine extrémité

1. Cette église, une des merveilles de la Touraine, avait été fondée par Louis XI, et Jean Foucquet l'avait enrichie de ses peintures.

7

des coins du voile passés dans une olive au-dessous du fermail. Malgré l'heureuse naïveté de la pose, l'expression, plus enfantine que divine, n'a pas la valeur de celle de la Vierge, et les petits pieds, en particulier, sont plus maladroits.



VIERGE D'OLIVET, PAR MICHEL COLOMBE.
(Musée du Louvre).

« Au contraire, la Vierge est tout entière très belle, aussi bien de visage que de vêtements. Sous le voile qui est ramené sur la poitrine, les cheveux, plats et tombant jusqu'au cou, sont roulés de manière que leurs extrémités se relèvent et soient rattachées sur la tête ; c'est, comme on voit, la moindre coiffure possible. De côté, les plis de ce voile forment cette sorte de poire allongée si fréquente dans Léonard et dans Pérugin. La robe, un peu lâche et dont le bord supérieur est à gauche, a sur la poitrine une fente fermée par des boutons qui sont au bout d'une petite lanière. Les souliers sont simples, ronds et à semelles épaisses. Quant au manteau, dont sa main gauche relève le pan, de sorte que sa robe en est presque entièrement couverte, il tombe à gauche de la statue jusqu'à terre, de manière à ne pas laisser se faire de trous et à donner de la largeur et comme de la base à l'ensemble de la figure. Tout le parti des plis larges de ces belles étoffes de laine, que plus tard Pilon a abandonnées pour les plis cassés et chiffonnés de la soie, est d'une beauté tranquille et chaste qui s'harmonise avec l'expression grave, malgré sa jeunesse et sa candeur, de la jeune mère. Le sculpteur n'y a pas cherché les finesses aristocratiques. Les mains sont belles et élégantes, mais un peu fortes ; le visage, un peu plat, est large et plein ; le front haut, les yeux un peu écartés, et l'on trouve ce même type aussi bien dans l'une des Vertus du tombeau de Nantes que dans les jeunes filles des campagnes de la Loire. Le sculpteur



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes & Chassepot

ROBERTE LEGENDRE

(Statue tombale attribuée à Michel Colombe, Musée du Louvre)

 Lib. Imp. Réunies.

n'y a ajouté que l'expression respectueuse d'amour grave pour l'Enfant-Dieu. Il a même indiqué ce sentiment de respect d'une façon bien charmante; les mains de la Vierge ne touchent pas la chair du bambino, mais le linge seulement qui entoure le bas de son corps et la partie du manteau dont elle a fait un coussin pour ses pieds. La délicatesse de l'intention est là bien formelle, bien volontaire, et il faut la signaler, parce que, lorsque le même résultat se produit, il n'est le plus souvent que l'effet du hasard.

« Enfin, j'allais oublier de faire une dernière remarque matérielle. On porte aussi bien un enfant sur un bras que sur l'autre ; mais, avec l'habitude de se servir du bras droit et, par suite, de conserver la liberté pour agir ou pour se défendre, il est bien plus ordinaire de porter un enfant sur le bras gauche; presque toutes les Vierges à l'Enfant sont dans ce cas. Ici, par exception, le sculpteur a pris le parti opposé et a mis l'enfant sur le bras droit. L'intention est-elle autre que pittoresque? La place et l'exposition de la statue, qui pouvait faire que l'enfant fût ainsi mieux éclairé et ne se plongeât pas lui-même dans l'ombre, en ont peut-être été la seule cause; mais il fallait au moins signaler cette déviation aux habitudes ordinaires de la statuaire dans ce sujet.

« Il n'y a là, du reste, en soi, ni défaut, ni mérite, et cela est en dehors de la beauté de la statue. Ce qui est sûr, c'est qu'elle est d'un maître. Avant sa glorieuse vieillesse sous Louis XII, Michel Colombe avait fait bien des œuvres, et de belles œuvres, qui avaient répandu son nom d'une façon pour lui d'autant plus honorable qu'au Moyen Age, même finissant, le nom du grand artiste ne sortait guère des limites de sa province et s'éteignait avec lui. La Vierge du Louvre est-elle une de ces œuvres inconnues de Michel Colombe? Il est difficile de l'affirmer, mais il faut dire que rien n'en est aussi près. Si elle n'est pas de lui, elle est inspirée par lui, elle sort de son école, elle est née sous ses yeux, et l'élève qui l'a produite est digne du maître. »

Rien n'est aussi près... telle est la conclusion de M. de Montaiglon. J'ajouterai que la comparaison directe qu'il n'avait pas pu faire au moment où il écrivait, nous pouvons la faire aujourd'hui, en isolant par la pensée le bas-relief du *Saint Georges* et la *Vierge d'Olivet* de tout ce qui les entoure et en les comparant longuement, attentivement. L'hypothèse de M. de Montaiglon ne se transforme-t-elle pas en certitude? La Vierge n'est-elle pas de la même main que le bas-relief, avec les différences, bien entendu, que l'âge amène dans les idées, à trente ou quarante ans d'intervalle? L'examen des détails semble fortifier cette impression : traitement des draperies, caractère de tête de la jeune princesse de Lydie, dans le bas-relief du *Saint Georges*, comparé à celui de la Vierge, façon identique dont est si délicatement intaillé l'ornement qui couvre le harnais du cheval et le monogramme qui décore l'agrafe du

manteau de la Vierge. Si l'œuvre est de Colombe, comme je l'estime, il faut avouer que nulle ne serait mieux faite pour justifier la grande renommée de l'artiste. La *détente franco-flamande* en Touraine n'a rien produit d'aussi parfait d'exécution, d'aussi exquis de sentiment : c'est la fusion des plus hautes et des plus fortes qualités du gothique avec tout ce que la Renaissance a fourni de sensations nouvelles.

Puisque nous naviguons dans le domaine de l'hypothèse, ne nous arrêtons pas en si beau chemin et retournons-nous vers deux autres chefs-d'œuvre qui se trouvent dans la même salle du Louvre : les effigies funéraires des Poncher (Roberte Legendre et son époux Louis Poncher).

En regard de la Vierge d'Olivet, je donne précisément une reproduction de la figure de Roberte Legendre, cette autre merveille du Musée de la sculpture française. J'ai voulu souligner la parenté qui s'est révélée entre ces deux statues, depuis que la seconde est entrée au Louvre et que la comparaison s'est pour ainsi dire imposée aux yeux. M. de Montaiglon, auquel il faut souvent revenir lorsqu'il s'agit d'art français, fait bonne justice de l'attribution par à peu près qui en avait été faite à l'un des Juste. Il reconnaît sans hésiter dans les statues funéraires des Poncher la main d'un maître de la Touraine. « Ce calme, cette pureté, cette douceur, cette grandeur en même temps sont de l'école de Tours. » J'irais volontiers plus loin. Ne semble-t-il pas qu'il y ait une singulière analogie de style et de facture entre la figure de Roberte Legendre et la Vierge d'Olivet, et que bien des signes accessoires fassent penser également, dans les deux figures des Poncher, au tombeau de Nantes? Avec la Vierge d'Olivet la confrontation est facile : les statues sont placées en regard. Partant de ce rapprochement, il est difficile de ne point être obsédé par l'air de famille qui apparente les deux statues. Roberte Legendre est vêtue d'une étoffe plus lourde, en grosse laine, et par conséquent les plis ont plus d'épaisseur, de rondeur, si je puis dire; mais, pour tout le reste, que de frappantes analogies! Voyez la façon dont l'étoffe retombe sur les pieds et les recouvre à demi, ces pieds larges et ronds, chaussés de ces souliers épais, à forte semelle, qu'on retrouve identiques dans la figure de la duchesse de Bretagne. Et les mains, et le coussin, identiques aussi à ceux du tombeau de Nantes! Et le chien, et le lion! Qu'on n'objecte pas la date de la mort de Roberte Legendre (1520) et celle de Louis Poncher (1521). Ils sont représentés jeunes tous deux, jeunes de corps et jeunes de visage. Les effigies funéraires ont été faites certainement du vivant des personnages et peut-être placées dans la chapelle votive lors de sa construction de 1504 à 1505. Les costumes, aussi bien que l'arrangement, nous avertissent qu'on touche encore au xve siècle, au règne de Charles VIII. Comme la Vierge, ils sont d'un ciseau dont l'éducation est entièrement gothique, tourangelle d'essence, mais qui a puisé sa force dans l'étude des

œuvres de Jacques Morel et des Bourguignons. Si ce ciseau n'est pas celui de Colombe, il est celui d'un maître qui l'égale, qui le surpasse même par la noblesse du sentiment et la magistrale liberté du faire. C'est ainsi, je me l'imagine, que devait travailler ce grand artiste avant que l'Italie eût donné à son style des caractères plus conventionnels.

A en juger par les débris qui nous sont parvenus, et qu'il est sans excuse de laisser séparer, les uns à l'École des Beaux-Arts, les autres au Louvre, le monument devait être magnifique. L'arrangement en fut fait par les parents et les amis des Poncher, après 1521. Le fragment de soubassement qui est au Louvre, et la figurine de la Religion, avec les arabesques qui l'entourent, sont sûrement d'une autre main et d'une autre époque que les figures funéraires. Du reste, après tant de déménagements, pouvons-nous savoir si ces fragments qui ont passé par Versailles, en venant des Petits-Augustins, appartiennent au tombeau de Saint-Germain-l'Auxerrois. Lenoir demeure toujours sujet à caution, coutumier qu'il était, dans son musée, de ces groupements factices de morceaux empruntés à des provenances diverses.

Quoi qu'il en soit, les deux figures du Louvre sont des merveilles, et nous pouvons en toute assurance les considérer, en laissant, si l'on veut, un point d'interrogation pour le nom de Colombe, comme les manifestations les plus exquises de l'art tourangeau. L'humidité, en corrodant autrefois leur épiderme, y a même ajouté une fleur, un flou, qui est un charme de plus.

On s'arrête de préférence devant la statue de la femme : son expression est, en effet, celle de la grâce même, d'une grâce apaisée et douce dans la tranquillité de la mort; le parti des lignes est d'une ampleur indicible, l'exécution d'une souplesse caressante, d'une unité pleine et robuste. Et cependant l'effigie de l'homme, dans son armure, est un miracle d'élégance. Comme le Guillaume du Châtel, à Saint-Denis, le Louis Poncher nous montre comment une main habile peut faire de la sculpture admirable avec la rigidité métallique d'une pièce d'armure. Rien n'est plus beau que le dessin des plis de la cotte, que l'accent résumé et nerveux des jambières. Quant au visage, il est bien dans le sentiment de celui que le sculpteur a donné à la statue du duc de Bretagne. Les pieds s'appuient avec fermeté sur le lion, comme ceux de Roberte Legendre sur le chien — suivant l'heureuse et habituelle manière de la statuaire du Moyen Age. Les mains sont jointes, la tête repose sur le coussin légèrement relevé. Le vêtement militaire de l'homme, comme la coiffe et le corsage de la femme, rappellent la fin du xve siècle. Ce sont là les costumes de cette époque de transition, tels qu'on les voit dans les Grandes Heures, peintes par Bourdichon, pour Anne de Bretagne.

Voilà donc des œuvres qui portent, directement ou indirectement, la marque du génie de Michel Colombe. Il en est une encore, vers laquelle M. Léon Palustre a très ingénieusement orienté la critique : c'est le prodigieux groupe de Solesmes, l'*Ensevelissement du Christ,* dont le moulage vient d'être placé au Musée du Trocadéro. Ce groupe célèbre est la gloire de l'église de Solesmes. Je partage sur son compte l'avis de M. Palustre. Les mêmes raisons qui m'ont fait rapprocher la Vierge d'Olivet du bas-relief de Gaillon me conduisent à comparer le groupe de Solesmes au Tombeau de Nantes. Il y a là encore un air de famille qui ne saurait tromper un observateur attentif. La figure du Christ porté dans le linceul est une des plus émouvantes réalisations de nu qu'il soit possible de voir; le Joseph d'Arimathie et le Nicodème sont des créations capitales dans l'histoire de la sculpture, de véritables portraits, dans toute la force du terme, que seul un maître ayant étudié les œuvres de Sluter a pu concevoir et exécuter. On a supposé que le personnage figuré par Joseph d'Arimathie pouvait être le portrait du roi René d'Anjou; cette supposition s'accorderait assez bien avec le costume du personnage, qui est du temps de Louis XI, mais assez mal avec les traits bien connus du roi. Il est sûrement le portrait du donateur, qui était, à considérer son air important, un personnage de marque. Il faut remonter jusqu'au *Philippe le Hardi* de Claux Sluter, au *Duc de Berry* de Jean de Cambrai, ou au *Charles V* de Beauneveu pour rencontrer une si imposante réalisation de la physionomie humaine. Les deux guerriers à l'italienne, qui flanquent le tombeau à droite et à gauche, rappellent le style de Laurana; ce détail semblerait donner quelque créance à l'opinion de ceux qui veulent



NICODÈME.
(Figure du Saint-Sépulcre de Solesmes.)

voir dans le Saint-Sépulcre de Solesmes un monument dû à l'initiative du roi René. Quoi qu'il en soit, le seigneur qui a fait exécuter un semblable monument était un des grands du jour, et il n'a pu s'adresser qu'à un des maîtres les plus en renom. Voici, d'ailleurs, comment s'exprime M. Palustre en mettant en relief les arguments qui militent en faveur d'une attribution à Michel Colombe, le chef incontesté de la statuaire à ce moment : « Aux arguments, en quelque sorte intrinsèques, dit l'auteur de la *Renaissance en France,* c'est-à-dire tirés du monument lui-même, qui répond à tout ce qu'on est en droit d'attendre au double point de vue de l'arrangement et de l'exécution, il faudrait ajouter ceux des difficultés offertes en 1496 — cette date se lit sur un des pilastres de l'encadrement — par la recherche d'un sculpteur capable dans la région d'exécuter pareil chef-d'œuvre. » On ne laisserait pas, en outre, de faire valoir que, parmi les pièces publiées jusqu'ici, il s'en trouve précisément une relative à la commande, en 1507, d'un sépulcre pour l'église Saint-Sauveur de la Rochelle. Sa teneur est très significative, puisque Colombe y « promet de faire et enlever les pourtraictz et ymaiges ci-après déclairez : c'est assavoir, l'ymaige de Notre-Dame, saint Jehan l'Évangéliste, Marie Magdalene, Marie Marte, Joseph Darimatie, Nycodemus, avecques le gisant et le tombeau dudit sépulcre, de la sorte et manière que le cas le requiert et *qu'il est accoutumé faire en tel cas* ». Les contractants avaient donc sous les yeux des points de comparaison, et Colombe avait déjà exécuté un Saint-Sépulcre. J'ajouterai



JOSEPH D'ARIMATHIE.
(Figure du Saint-Sépulcre de Solesmes.)

à ce qui précède que les présomptions de M. Palustre se trouvent encore confirmées par ce fait que dans les deux beaux pilastres à l'italienne qui accompagnent l'*Ensevelissement,* et qui portent la date 1496, on reconnaît aisément la main de Jérôme de Fiesole, le collaborateur de Michel Colombe, qui a travaillé à la décoration du Tombeau de Nantes, comme à celle du Tombeau des enfants de Charles VIII, à la cathédrale de Tours. Jérôme de Fiesole, faisant partie de l'atelier du maître tourangeau — les documents en font foi, — ne serait pas allé au dehors se mettre à la disposition d'un autre sculpteur. Du reste, cette date 1496 ne peut viser que la pose des pilastres ou tout au moins la mise en place définitive du Sépulcre dont l'exécution, dans l'atelier de l'artiste, est sûrement bien antérieure.

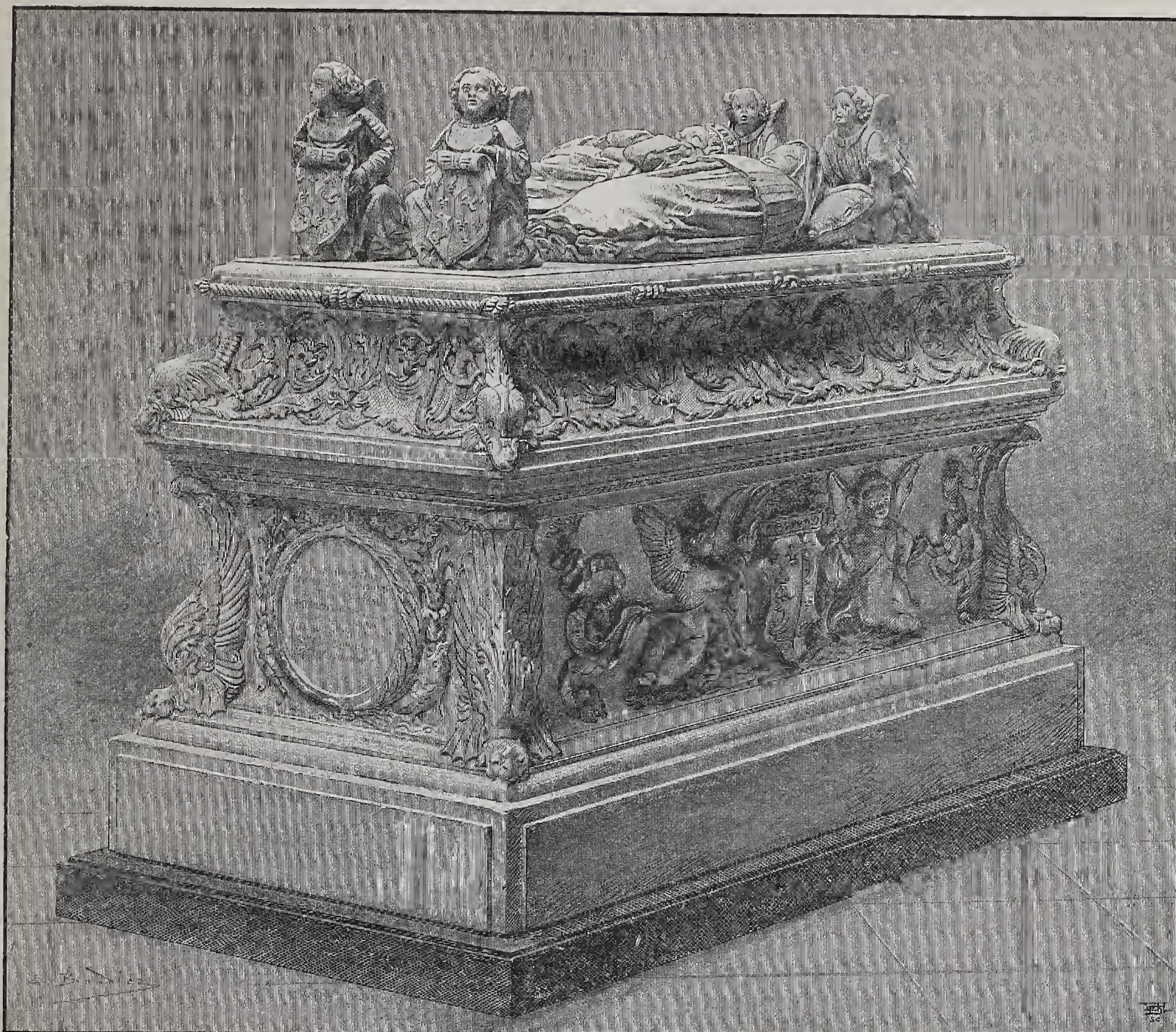
Pour des raisons similaires, je suis très porté à croire que l'inspiration de Michel Colombe n'est pas étrangère à certaines parties du magnifique monument des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen. Mais je reviendrai sur la question en parlant plus loin de cette œuvre capitale.

Quant au joli tombeau des enfants de Charles VIII, de Saint-Gatien de Tours, il n'est ni de Jean Juste, auquel on l'a longtemps attribué, ni même absolument de Michel Colombe. Nous savons aujourd'hui que Guillaume Regnault, le neveu et le meilleur élève de Colombe, et Jérôme de Fiesole, le décorateur de l'atelier, y ont seuls travaillé sous la direction du maître, et qu'il fut achevé vers 1506. Les deux gisants sont bien dans la manière de Colombe, mais d'une facture plus mince et plus timide; de même les angelots. Du soubassement à l'italienne, avec sa frise en forme de scotie terminée par des têtes de dauphin, je n'ai qu'à faire l'éloge; il est d'un goût tout à fait charmant, d'une exécution précieuse et nerveuse, qui rappellent les meilleurs ouvrages florentins. C'est la partie principale du monument; évidemment elle est de Jérôme de Fiesole. Aux enroulements et aux rinceaux de la frise, l'artiste a très adroitement mêlé des sujets allégoriques tirés de l'Histoire d'Hercule et de l'Histoire de Samson. Sur les grands côtés du soubassement sont des armoiries écartelées de France et de Dauphiné, supportées par deux petits génies nus et ailés; des volutes de rubans occupent les surfaces intermédiaires et relient les motifs centraux aux pattes de griffons ailés qui amortissent les angles. Cette base élégante est couronnée par une dalle de marbre noir sur laquelle reposent les figures funéraires.

On reconnaîtra donc, tout en laissant aux attributions précédentes la part d'hypothèse dont on ne saurait complètement les dégager, on reconnaîtra, dis-je, que l'action du maître tourangeau a été d'une importance et d'une étendue considérables. A eux deux, Perréal et Colombe, ils ont absolument dirigé le mouvement

de l'art en France sous Charles VIII et sous Louis XII. L'influence des Juste n'est que subsidiaire au regard de celle de ces deux fournisseurs attitrés des commandes royales.

L'œuvre principale, née de la collaboration de Perréal et de Colombe, nous est



TOMBEAU DES ENFANTS DE CHARLES VIII, PAR GUILLAUME REGNAULT ET JÉROME DE FIESOLE.
(Église Saint-Gatien, à Tours).

heureusement parvenue intacte. Le splendide tombeau que la reine Anne avait fait élever à la mémoire de son père, le duc François II de Bretagne, dans l'église des Carmes de Nantes, a été réédifié, après la Révolution, dans le transept de la cathédrale, où il se trouve maintenant en pendant du cénotaphe exécuté par M. Paul Dubois pour le général de Lamoricière.

D'après un précieux document produit par Benjamin Fillon, dans son *Poitou et Vendée*, nous savons que la reine chargea Jean Perréal d'en arrêter le dessin; que l'exécution en fut confiée à Michel Colombe, alors âgé de soixante-dix ans et dans

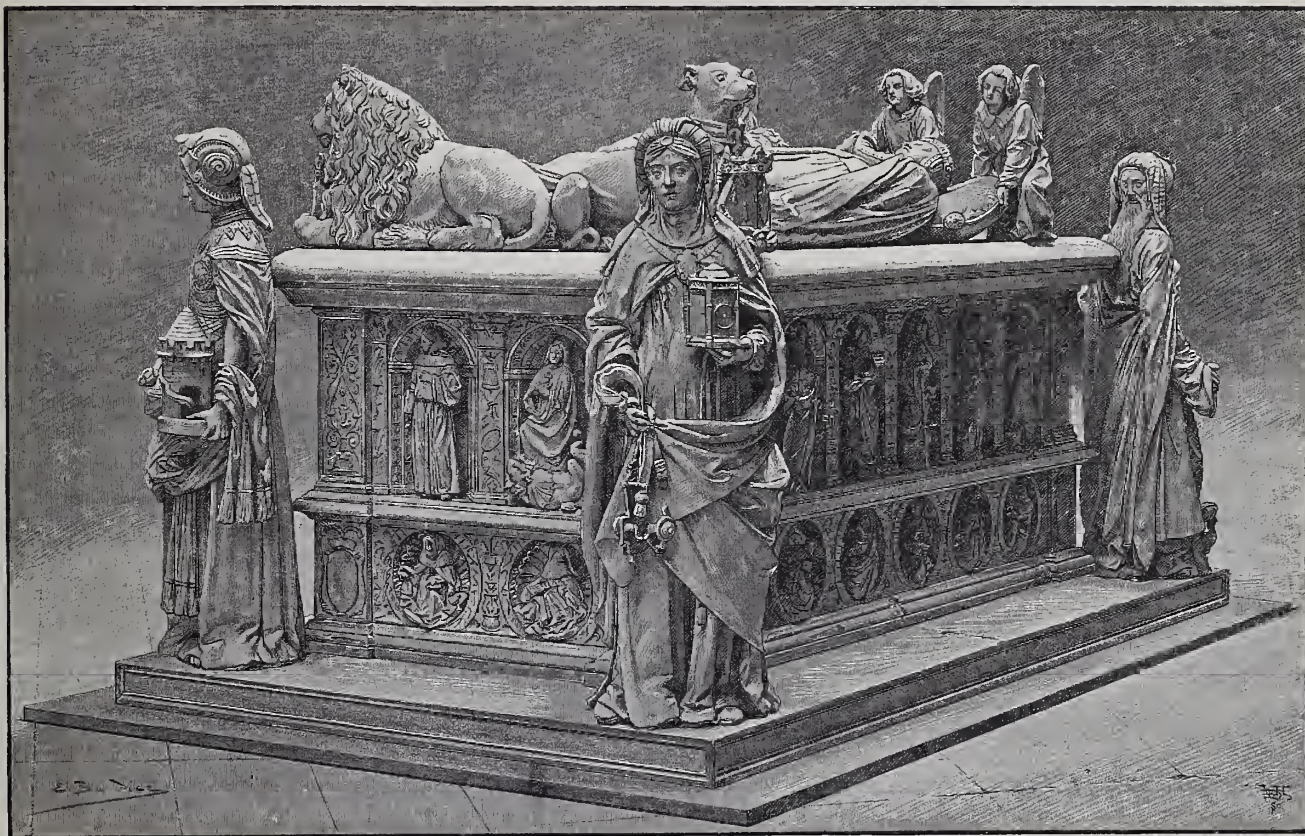
tout l'éclat de sa renommée ; que les marbres employés venaient de Gênes, que les sculptures furent faites à Tours, et que le maître fut aidé dans sa besogne par ses élèves Guillaume Regnault et Jean de Chartres, et, pour la sculpture de détail, par des artistes venus d'Italie, que le travail dura cinq ans, de 1502 à 1507, et que Colombe, enfin, fit en même temps l'autel de l'église des Carmes, devant lequel devait être dressé le tombeau[1].

Le tombeau du duc François II de Bretagne et de Marguerite de Foix, sa seconde femme, se compose d'un massif rectangulaire, décoré, sur chacune de ses faces, de niches et de médaillons garnis de statuettes et formant deux zones de hauteurs différentes. Ce massif repose sur un large embasement enrichi d'ornements qui représentent en mosaïque, dans les entrelacs d'une cordelière, des hermines couronnées alternant avec le chiffre du duc. Aux angles, quatre statues en ronde bosse et de grandeur naturelle, qu'à leurs attributs on reconnaît pour les Vertus cardinales, se tiennent debout, « comme des sentinelles vigilantes ». Une large dalle, en marbre noir, porte les gisants étendus les mains jointes dans leurs vêtements d'apparat. Les pieds du duc s'appuient sur un lion de belle allure ; ceux de la duchesse, sur une levrette qui dresse la tête et semble écouter ; leurs têtes, ceintes de la couronne ducale, reposent sur de riches coussins — dont les arabesques se retrouvent au tombeau de Poncher et au Saint-Sépulcre de Solesmes, — soutenus par deux gracieuses figures d'anges à demi agenouillés. Le lion et la levrette tiennent entre leurs pattes les armoiries des gisants.

Le monument, dans son ensemble, ne mesure pas moins de 3^{m},90 de long, sur 2^{m},33 de large et 2^{m},27 de haut. La matière employée est de la plus grande beauté ; en outre du marbre blanc, qui forme la masse principale, on y trouve réunis du marbre noir, du marbre vert et du marbre rouge. L'ordonnance générale, que nous savons être de Perréal, est imposante ; le parti des figures d'angle est entièrement nouveau. Mais faut-il en faire honneur à Colombe ou à Perréal ? Il est bon de faire observer, pour la part de collaboration qu'il conviendrait d'assigner à chacun des deux maîtres, que le soubassement est tout à l'italienne, selon la mode inaugurée par les Juste pour la composition des monuments funéraires ; qu'au contraire, les figures sont selon la mode française, et qu'on en découvrirait aisément les origines chez Jacques Morel et chez les maîtres de Dijon. Quant aux pilastres et encadrements, ils ont le galbe italien, et nous savons aujourd'hui qu'ils sont de Jérôme de Fiesole. Bien que fort âgé déjà, Colombe n'a pas dû se désintéresser des figures principales, et je pense qu'on peut hardiment lui attribuer les deux statues

1. De cet autel, démoli en 1792, il ne reste plus rien. (Voir *Michel Colombe*, par M. Léon Palustre, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e semestre de 1884.)

couchées avec leurs accessoires, et les quatre figures d'angle. La pratique du marbre est assurément plus froide que dans la Vierge d'Olivet ou dans l'Ensevelissement de Solesmes, et même que dans le Saint Georges de Gaillon; mais l'invention en est si élégante et si personnelle qu'on ne peut douter que Colombe n'en ait tout au moins fourni les modèles. Ces quatre figures sont le grand charme et la grande originalité de l'œuvre. Si l'on s'en tenait au passage où il est dit que



TOMBEAU DE FRANÇOIS II DE BRETAGNE ET DE MARGUERITE DE FOIX, PAR MICHEL COLOMBE.
(Cathédrale de Nantes.)

Guillaume Regnault avait l'habitude de « réduire en grand volume » les compositions du maître, il faudrait limiter la part de Colombe à l'exécution des maquettes. Les figures principales, si belles qu'elles soient, sont, je le répète, d'un faire un peu sec, un peu froid; certaines parties sont un peu molles, tandis que leur dessin reste absolument admirable. Le Saint Georges de Gaillon, une pièce traitée avec âme en tous ses détails et qui me paraît d'un bout à l'autre de la main même de l'artiste, est d'une pratique bien autrement large, généreuse et souple. Dans tous les cas, les gisants seraient encore plus de la *main* de Colombe que les figures d'angle. Je n'affirme rien pour le tombeau de Nantes, je pose seulement un point d'interrogation.

Mais revenons un instant aux quatre statues de la *Justice,* de la *Tempé-*

rance, de la *Force* et de la *Prudence*. L'invention en est de la plus rare ingéniosité et d'une subtilité allégorique qui n'ôte rien à leur noblesse; si l'on y sent comme un souffle d'humanisme, qui s'accorde avec le sentiment de l'époque, l'allure générale reste bien gothique. On a dit, sans preuves, que la Justice représentait la reine Anne. Les deux plus remarquables, sans conteste, sont celles de la Force et de la Prudence; elles sont délicieuses. La Force est coiffée d'un casque à volutes en forme de colimaçon, sa poitrine est couverte d'une magnifique armure, ciselée d'arabesques avec un soin minutieux; de sa main droite elle arrache d'un donjon, qu'elle tient de la gauche, un dragon qui se débat. La Prudence, comme Janus, est à deux faces : l'une des faces représente une jeune et jolie femme; l'autre, un vieillard à longue barbe.

Nous savons, par un texte de Michel Colombe, qu'il avait également été chargé d'exécuter le tombeau de l'évêque de Nantes, Guillaume Guéguen, prélat favori de la reine Anne. M. Palustre eut la bonne fortune, en 1883, de retrouver l'enfeu de ce tombeau derrière une vieille boiserie de la cathédrale. Malheureusement, la statue de Guéguen avait disparu et avait été remplacée par celle d'un autre évêque, François Hamon, mort en 1532. Le soubassement du tombeau et l'encadrement de l'enfeu, décorés de délicats motifs, dans le goût italien de Gaillon, subsistaient seuls de l'œuvre de Colombe.

Rappelons en passant l'armure que l'artiste avait été chargé d'exécuter pour un certain Garreau, qui devait remplir le rôle principal dans le mystère de *Turnus,* joué, en novembre 1501, devant le roi Louis XII, et la médaille du même roi, dont il avait eu à fournir le patron. Cette belle et fine médaille, qu'il ne faut pas confondre avec la lourde médaille que Jean Perréal avait dessinée pour la ville de Lyon, en 1499, avait été présentée au roi, en soixante exemplaires, dans une coupe d'or; elle ne nous est plus guère connue que par l'épreuve que possède le cabinet de la Bibliothèque nationale. Au recto est figuré Louis XII en buste, vu de profil, coiffé d'une toque; au verso, un porc-épic sous une couronne, avec la devise : *Victor, Triumphator semper Augustus*. Contrairement à l'usage alors en vigueur, cette médaille de Louis XII fut frappée et non fondue.

Nous voici maintenant parvenus à l'œuvre la plus accomplie que nous ait laissée Michel Colombe : le *Saint Georges* de Gaillon. La qualité, l'importance et la destination du travail nous avertissent que nous sommes en présence d'une création, tout entière et jusqu'à l'épiderme, du ciseau même de Colombe. Commandé à l'artiste par le cardinal Georges d'Amboise pour le maître-autel de la chapelle du château de Gaillon, ce bas-relief fut exécuté dans l'atelier de Tours en 1508. Le cardinal,

préoccupé de tout ce qui pouvait illustrer sa nouvelle résidence, ne crut pas pouvoir s'adresser à une autre main qu'à celle du vieux maître tourangeau, pour l'exécution du morceau principal de la décoration de la chapelle. Cette commande, adressée à Tours d'un endroit aussi éloigné que Gaillon, suffirait seule à démontrer que Michel Colombe était alors le chef universellement reconnu et consulté de l'école française.

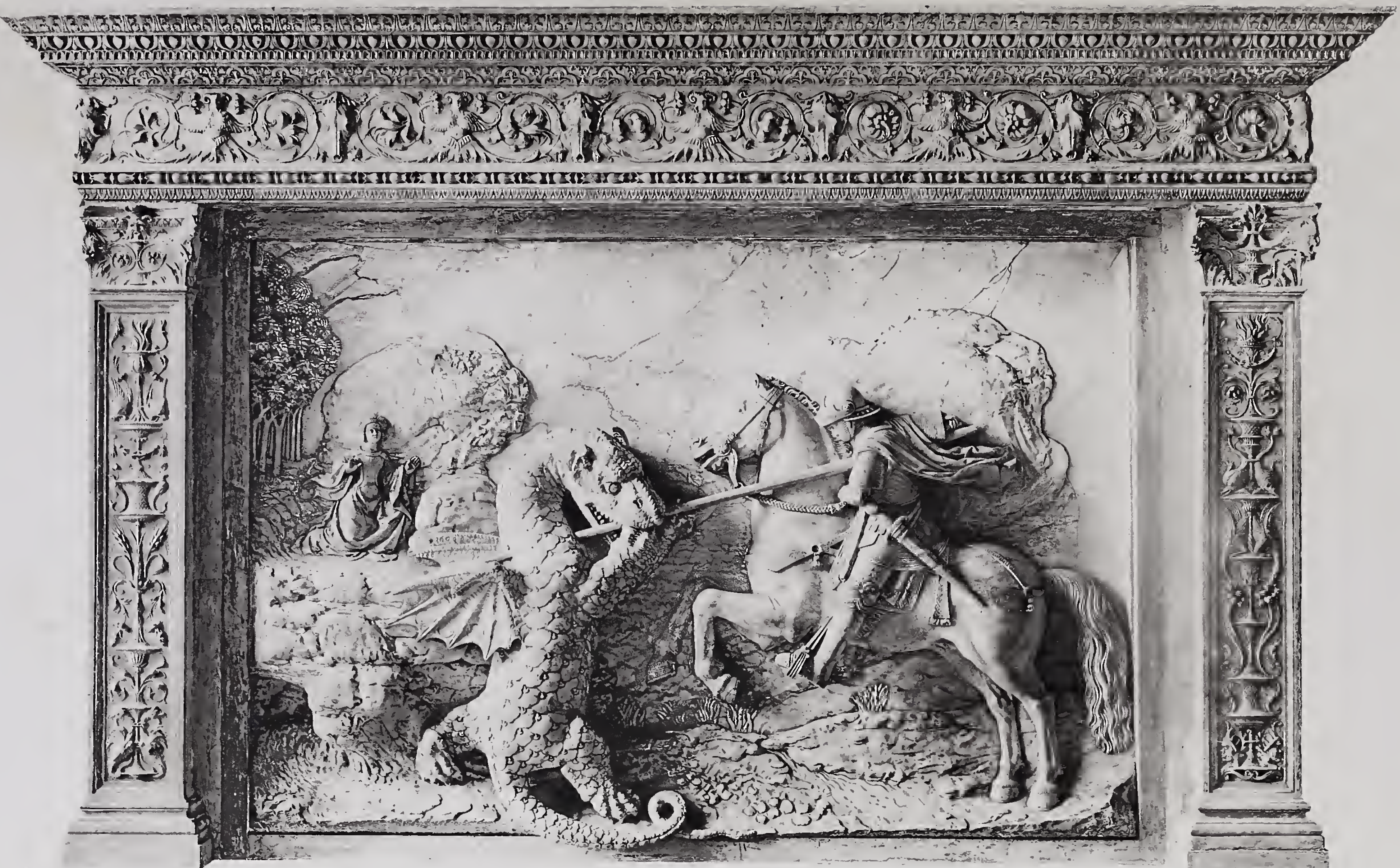
Le château de Gaillon fut vraiment la merveille de l'époque. Le fastueux et tout-puissant ministre de Louis XII en avait fait un séjour sans rival, pour le luxe et l'élégance de sa décoration, pour la magnificence de sa distribution. Ni Blois, ni Amboise, ni aucun autre château de la Renaissance, ni aucun palais italien n'auraient pu lutter avec celui-ci. Le cardinal s'adjoignit tout ce que la France comptait alors d'artistes habiles. Pour l'architecture, il s'adressa à Pierre Fain, le plus grand maître d'œuvre du moment, Guillaume Senault, Pierre Delorme et Roland Leroux; pour la sculpture, à Antoine Juste et à Michel Colombe; pour la peinture à Andrea Solario; pour la décoration, aux artistes italiens établis en France. Commencé en 1497, ce vaste ensemble était à peu près terminé à la mort du cardinal, en 1510. Il fut, hélas! anéanti à la Révolution; mais les plans de Du Cerceau et les importants fragments d'architecture et de décoration recueillis par Lenoir et utilisés, pour la cour du Musée des Petits-Augustins devenu, comme on sait, l'École des Beaux-Arts, permettent de se rendre compte de son extraordinaire richesse et d'affirmer ceci : à savoir que, si la décoration s'efforçait d'y paraître italienne, le plan et le dispositif général en étaient restés absolument français. Cette constatation n'est pas inutile, ne serait-ce que pour réduire à néant l'intervention hypothétique, dans la construction, du médiocre Fra Giocondo. Et même dans le décor, que d'écarts entre l'intention et le fait! Comme à travers l'arsenal des motifs classiques, mis à contribution par ordre, on voit partout reparaître le vieux fond national! Comme la sève française envahit et couvre, avec une grâce charmante, le factice apport italien! Ce qui était surtout exotique à Gaillon, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par les stalles conservées à Saint-Denis[1], par la vasque du Louvre et la statue de Louis XII de Laurent de Mugiano, c'était le mobilier, la décoration intérieure, les accessoires. En réalité, quelles que fussent ses préférences avouées pour la « mode d'Italie », Georges d'Amboise ne se départit pas d'un esprit d'éclectisme et d'une largeur de vues dont il faut lui conserver le mérite.

Le bas-relief de *Saint Georges combattant le Dragon,* exposé au Louvre,

1. Encore faut-il faire observer, pour ces admirables stalles de Gaillon, que si les sujets en marqueterie sont de goût italien, tout le reste est bien et dûment français et même normand.

ornait jusqu'à la Révolution le maître-autel de la chapelle du château de Gaillon. Le sujet, naturellement, avait été choisi pour glorifier le maître du lieu. Le cardinal fut servi à souhait. L'œuvre de Colombe est un morceau exquis, un joyau dont la conservation peut nous consoler de bien des pertes. Nul autre ne saurait nous révéler avec autant de certitude la manière et la touche personnelle de l'artiste, nous faire pénétrer dans l'intimité de son goût, dans la vivante atmosphère de son atelier, de cet atelier de la rue des Filles-Dieu où l'on aime à penser que tant de nobles imaginations ont été mises au jour. Grâce à l'active initiative de M. Louis Courajod, l'éminent conservateur du Louvre et le défenseur intrépide de notre sculpture française, le chef-d'œuvre de Michel Colombe a reconquis une partie de son ancien lustre. Il est maintenant en place d'honneur, en belle lumière, et son délicieux encadrement de marbre à l'italienne, ciselé avec un art accompli par Jérôme de Fiesole, lui a été enfin rendu.

Je ne crois pas qu'il soit possible de citer une autre œuvre de sculpture où l'alliance de la tradition française avec la nouveauté des formes italiennes ait donné un résultat aussi délicat, aussi harmonieux, je dirai presque aussi fructueux. La composition est connue, et, d'ailleurs, la planche de M. Dujardin s'offre aux yeux du lecteur. La pensée du maître y a su revêtir l'allure la plus pittoresque, en gardant les sévérités du bas-relief; c'est une sculpture qui aurait comme l'éclat et la vivacité d'un tableau. Le paysage rocheux est du Midi, sorte de souvenir d'une fontaine de Vaucluse idéale; à gauche, un groupe d'arbres épais, traité à la française, et auprès, à l'arrière-plan, la jeune fille agenouillée, française aussi de galbe et de costume, qui semble prier pour son libérateur. Le saint Georges, en armure, casque levé, jambes tendues, le manteau flottant au vent, presse sa monture de l'étrier et fond sur le monstre énorme à la peau squameuse. Cheval et cavalier rappellent l'Italie en ce qu'elle a de plus noble, de plus fier et de plus élégant. Le dragon, au contraire, plein de mouvement et d'originalité, est encore gothique, et il semblerait que l'artiste ait eu occasion de voir l'étonnante Tarasque de la cathédrale d'Aix. L'ensemble se présente dans une unité d'effet admirable, avec cette couleur particulière que donne le jeu des ombres, lorsqu'il est manié avec une parfaite dextérité; le groupe de saint Georges et du dragon occupe tout le premier plan; le marbre y est travaillé avec un fini merveilleux, et en même temps avec une fraîcheur, une simplicité de moyens que fait valoir encore le précieux du cadre. Les praticiens les plus savants du bas-relief, les Donatello, les Luca della Robbia, les Rossellino, les Jean Goujon, sont égalés ici par la juvénile maîtrise du vieux sculpteur tourangeau.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

SAINT GEORGES

(Bas-relief de Michel Colombe, au Musee du Louvre)

Les dernières années de Colombe s'achevèrent dans les occupations et les préoccupations que lui causa l'affaire des tombeaux de Brou. La question est encore enveloppée d'incertitudes. Tout ce que nous savons de façon à peu près claire, c'est que, après la mort du duc de Savoie Philibert le Beau, en 1504, sa veuve, Marguerite d'Autriche, résolut de bâtir à Brou, à la mémoire de son mari et de sa mère, un couvent et une église, et d'y élever de somptueux tombeaux; qu'elle chargea Jean Perréal de l'exécution des projets, et que celui-ci, à son tour, s'adressa à Michel Colombe, « alors âgé de quatre-vingts ans », pour la commande de la sépulture de Philibert le Beau; que celui-ci s'acquitta de la première partie de sa tâche, en l'année 1512, avec l'aide de ses neveux et élèves, Guillaume Regnault et François Colombe; que les maquettes des portraits, « l'un en plate-forme pour le gisant, l'autre en élévation pour le vif », étaient livrées à Marguerite d'Autriche vers la fin de la même année, au prix de 94 florins d'or; qu'enfin la mort de Michel Colombe étant survenue sur ces entrefaites, l'acariâtre et versatile princesse s'empressa de rompre avec Perréal et chargea l'architecte Van Boghem, de Malines, de la direction du travail, dont l'exécution définitive fut confiée à Conrad et Thomas Meyt, artistes originaires de Suisse. L'examen du tombeau lui-même, tel qu'on peut le voir dans la chapelle de Brou, confirme parfaitement ces diverses indications. Les statues du gisant et du vivant, ainsi que les six beaux génies ailés qui accompagnent celui-ci, sont sûrement de l'invention de Colombe; les unes et les autres ont été exécutées, d'après ses maquettes, par les ouvriers de Marguerite d'Autriche; la facture en est lourde, mais la composition en est vraiment d'un sentiment superbe et tout à fait digne de Colombe. Peut-être celui-ci participa-t-il, de même façon, au tombeau de Marguerite de Bourbon. Quant au tombeau de Marguerite d'Autriche, il est d'un style plus germanique; la richesse des détails y égale la faiblesse du parti d'ensemble. Quant à l'architecture même des tombeaux comme de la chapelle, elle appartient à ce gothique flamand, prodigieusement fleuri, qu'on retrouve à Burgos, à Tolède, à l'hôtel de ville de Gand.

Les Juste. — Si Antoine et Jean Juste, les fondateurs de la dynastie des Juste en France, dépendent de l'Italie par leur naissance, leur éducation première et leurs origines, ils appartiennent à notre pays par droit de naturalisation, et leur seconde patrie est fondée à revendiquer les œuvres qui ont établi leur réputation. A coup sûr ils apportent avec eux de Florence leur style et leurs méthodes; mais comme ils sont, en somme, des artistes de second plan et, pour l'un, au moins, pour Jean, de médiocre invention, ils s'empressent de rentrer dans la loi générale de l'ambiance, en se laissant englober dans la belle et forte école fondée par

l'enseignement de Michel Colombe. Ils ne conservent du goût de leur pays que ce qui était alors à la mode pour les détails accessoires et l'ornementation architecturale. Au bref, ils deviennent rapidement Français et Tourangeaux, et leurs productions ne sont guère plus à l'italienne que celles qui sortaient couramment des ateliers de Tours.

Des œuvres qu'Antoine et Jean Juste (Antonio et Giovanni di Giusto Betti) auraient exécutées à Florence, avant leur venue en France, il ne paraît rien subsister, ou du moins aucune identification n'est certaine. Un texte produit par M. Milanesi nous apprend seulement qu'ils appartenaient à une bonne famille de sculpteurs florentins. Vasari lui-même, qui a gardé le souvenir de tant d'artistes, ne connaît pas leurs noms. Antoine était né en 1479, et Jean en 1485. Ils étaient donc arrivés tous deux fort jeunes d'Italie, sans plus de notoriété que la plupart des praticiens qu'on attirait à Amboise, à Paris ou à Gaillon [1]. A peine installé en France, où il venait de fournir le dessin du tombeau de l'évêque de Dol, Thomas James, Antoine, l'aîné, fut attaché par le cardinal Georges d'Amboise aux travaux de Gaillon. Il mourut en septembre 1519. Les comptes de Gaillon, publiés par M. Deville, nous donnent à plusieurs reprises son nom et l'indication des sommes relativement importantes qui lui furent payées ; nous savons, par ces mentions, qu'il était Florentin, qu'il exécuta les images d'albâtre de la chapelle, la « pourtraiture de Monseigneur », c'est-à-dire du cardinal Georges d'Amboise, le bas-relief de la « Bataille de Gênes », un grand lévrier, une tête de cerf, etc. ; nous savons de plus, par d'autres textes, qu'il fut au service du roi, qu'il possédait une maison à Carrare, vraisemblablement parce qu'il était en même temps fournisseur de marbres, et qu'il apporta sa part de collaboration, dans les dernières années de sa courte vie, à l'érection du mausolée de Louis XII et d'Anne de Bretagne, destiné à la basilique de Saint-Denis ; son atelier, comme celui de son frère, et plus tard celui de son fils, Juste de Juste, était à Tours ; mais en tout ceci, il n'y a rien d'assez explicite pour qu'il soit possible de rattacher la personnalité d'Antoine Juste, qui paraît cependant avoir été considérable, à une œuvre complète et bien définie. Tout au plus est-on amené à lui faire honneur du dessin du tombeau de Dol, de la conception générale du tombeau de Louis XII et de l'exécution de la partie ornementale de ce dernier tombeau. Toute la sculpture décorative, plus italienne, plus fine, plus élégante que les figures, et certainement d'une autre main, était achevée en 1519.

En ce qui concerne Jean Juste, le cadet, les indications se précisent. Il est

1. Voir *la Famille des Juste*, par M. A. de Montaiglon; *Nouveaux documents sur les Juste*, communiqués par M. Gaetano Milanesi (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875-1876); *la Renaissance en France*, par M. Léon Palustre.

chargé d'exécuter et de dresser le tombeau de l'évêque de Dol, dont son frère avait fourni le patron (1505-1507). Le tombeau de Thomas James, qui fut de son vivant un des plus ardents prôneurs de l'art italien, et dont le fils, Jean James, fut très probablement le premier protecteur des Juste en France, existe encore



LOUIS XII, PAR JEAN JUSTE.

(Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, à Saint-Denis.)

dans le transsept de la cathédrale de Dol. Quoique fort mutilé et badigeonné de peinture, le monument est resté digne de l'attention des connaisseurs. La disposition en placage, à grand renfort de pilastres, de tympans et de corniches, est originale et curieuse; parmi tout ce qu'on peut voir en France, rien n'est plus italien. On y surprend le goût encore inexpérimenté de gens tout imbus des leçons qu'ils ont reçues au delà des monts, mais non dénués d'invention, de

hardiesse et de fantaisie. L'inscription gravée sur le pilastre de gauche ne laisse aucun doute sur la part qui revient, dans cette œuvre, à Jean Juste, alors âgé d'une vingtaine d'années. L'exécution de certains détails est d'une naïveté presque enfantine, mais qui n'est ni sans charme ni sans grâce.

Dans le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, à Saint-Denis, commencé en 1516, sur l'ordre de François Ier, et achevé en 1532, les statues des priants et des gisants forment l'apport de Jean Juste; les Apôtres des entre-colonnements et les Vertus qui occupent les angles sont de Juste le fils. Ce vaste monument, péniblement venu au jour, offre de singulières anomalies et des inégalités flagrantes. Trois mains différentes, au moins, y ont collaboré. Il a été exécuté à Tours, mais c'est Jean Juste qui fut spécialement chargé du montage et de l'assemblage; les figures du roi et de la reine, traitées en portraits, ont du naturel et de la noblesse; leur dessin, reposé et majestueux, donne une belle idée du talent de celui qui les a faits; de même les gisants, dont on peut louer le réalisme vigoureux. Il s'en manque de peu que la statue du roi Louis XII, dont nous donnons ici le dessin, soit un chef-d'œuvre. Les statuettes d'apôtres sont, par contre, étriquées et molles, et plus molles encore les grosses Vertus boursoufflées et joufflues; leur italianisme à la romaine est déplorable.

On connaît l'ordonnance du cénotaphe; elle est imposante et élégante à la fois, en dépit de ces malencontreuses statues d'Apôtres et de Vertus qui ne paraissent pas faire partie du plan primitif. Philibert Delorme et Germain Pilon se sont emparés, en le perfectionnant, de ce dispositif d'ensemble, qui restera, après celui imaginé par les Bourguignons, la plus heureuse conception du monument funéraire. La menuiserie de marbre est charmante, bien que plutôt d'un meuble que d'un édicule architectonique; les arabesques et les motifs à l'antique l'enveloppent de leurs mailles légères; Antoine Juste s'y montre l'égal, comme praticien, de l'exquis Jérôme de Fiesole. Les quatre faces du soubassement sont enfin décorées de longs bas-reliefs, d'une faible saillie, qui représentent, l'un l'entrée du roi à Milan, l'autre le roi forçant le passage des montagnes de Gênes, et les deux autres le roi à la bataille d'Agnadel. Je serais disposé à attribuer ces précieux bas-reliefs à la main qui a sculpté les pilastres, c'est-à-dire à Antoine Juste lui-même, l'auteur de la bataille de Gênes du château de Gaillon, car ils ne sont ni de la main qui a fait les portraits et les gisants, ni de celle qui a si lourdement taillé les Apôtres et les viragos qui les accompagnent. Ils sont, d'ailleurs, d'une exécution merveilleuse, et l'on comprend l'enthousiasme qu'ils ont excité chez les contemporains.

Les documents permettent de restituer à Jean Juste les deux tombeaux



Hélio𝔤. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

TOMBEAUX DES CARDINAUX D'AMBOISE

(Cathédrale de Rouen)

Lib. Imp. Réunies

d'Artus Gouffier et de Philippe de Montmorency, femme de Guillaume Gouffier, dans la chapelle d'Oiron (1535-1539). Ces deux monuments, rentrant dans la tradition de Colombe, indiquent qu'à cette époque le sentiment italien des Juste s'était fondu dans l'école tourangelle et qu'il gravitait dans son orbite. Par analogie de style et de facture, on doit rapporter à Jean Juste ou à son influence directe le tombeau de l'abbé de Blanchefort, à Ferrières, près de Montargis (1510), et celui de René d'Orléans-Longueville, à Saint-Denis, exécuté peu après (1515). M. Courajod attribue encore au même artiste la curieuse tête casquée de Gaillon, qui appartient aujourd'hui au Musée du Louvre. Je crois aussi que certaines de ces belles vasques de marbre, comme celles d'Oiron et de Villesavin, qui avaient été faites en Touraine, à l'imitation des vasques italiennes de Gaillon, peuvent être rattachées au cercle des Juste et de Jérôme de Fiesole. Celle de Villesavin, près Chambord, est de la plus grande beauté, et grâce à M. Palustre, qui le premier l'a fait connaître, je puis en donner ici une reproduction.

Jean Juste était mort en 1549. Il eut aussi un fils, Jean II, qu'on a longtemps confondu avec lui et qui est bien l'auteur du tombeau de Claude Gouffier, à Oiron, ainsi que de celui de Guy d'Épinay, à l'église de Champeaux (Ille-et-Vilaine). Il y eut enfin un troisième frère, André, qui vint d'Italie avec Antoine et Jean; mais on ne sait rien de positif sur ses travaux.

Au résumé, dans cette association des Juste, Antoine paraît avoir été l'homme d'invention et d'initiative; Jean, le praticien achalandé.

Le premier, après un court séjour à Dol, se dirigea sur Gaillon. Le second alla se fixer à Tours, attiré par l'immense réputation de Michel Colombe; il convient de le ranger parmi les satellites du maître tourangeau. Juste de Juste, le fils d'Antoine, s'était également fixé à Tours, où il avait épousé une femme du cru, du nom de Françoise Lopin. Il existe encore aujourd'hui, dans la région, des personnes qui portent le nom de Juste et qui sont sûrement des descendants de nos sculpteurs devenus bourgeois de Tours.

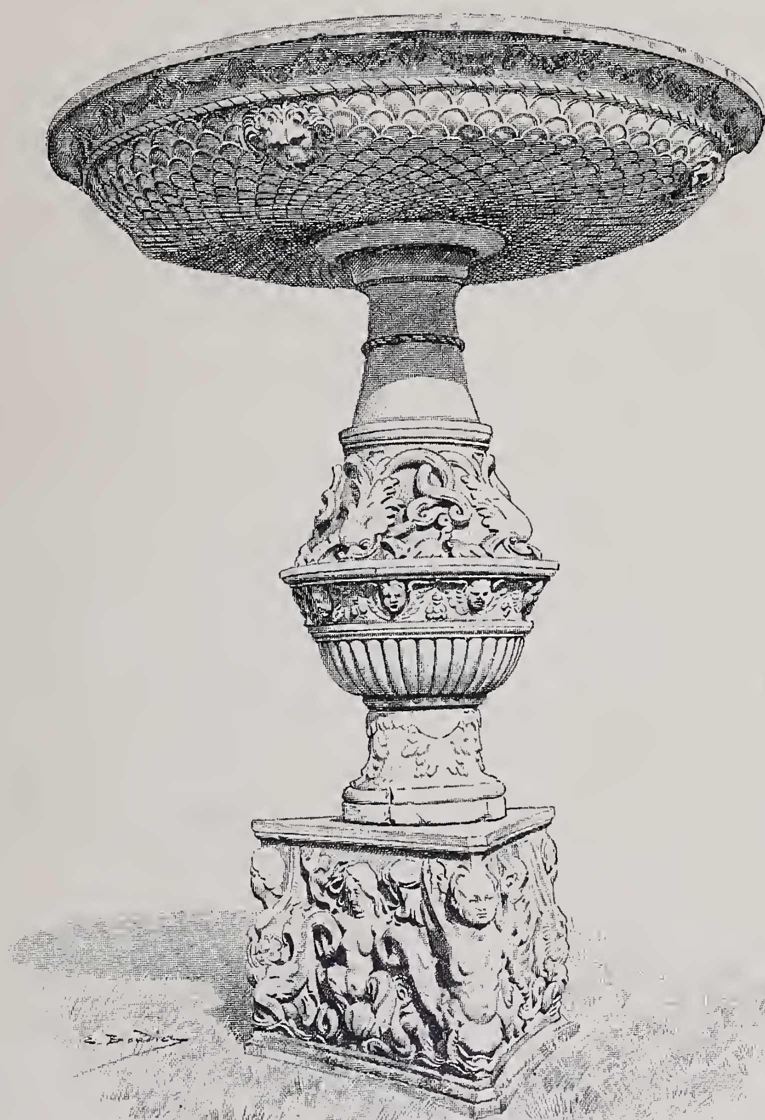
Monument funéraire des cardinaux d'Amboise, a la cathédrale de Rouen. — Le monument élevé à la mémoire des cardinaux d'Amboise est un des plus splendides que nous ait laissés la Renaissance. Il orne le côté méridional de la chapelle de la Vierge, à la cathédrale de Rouen, en face les tombeaux des Brézé. Nulle œuvre, ni en France, ni en Italie, ni même en Espagne, ne surpasse celle-ci par la profusion des détails et la magnificence du travail. Pour les propriétaires de Gaillon, rien n'était trop beau, rien n'était trop fastueux. Il est donc naturel de penser

que les artistes les plus éminents ont été appelés à concourir à cette entreprise.

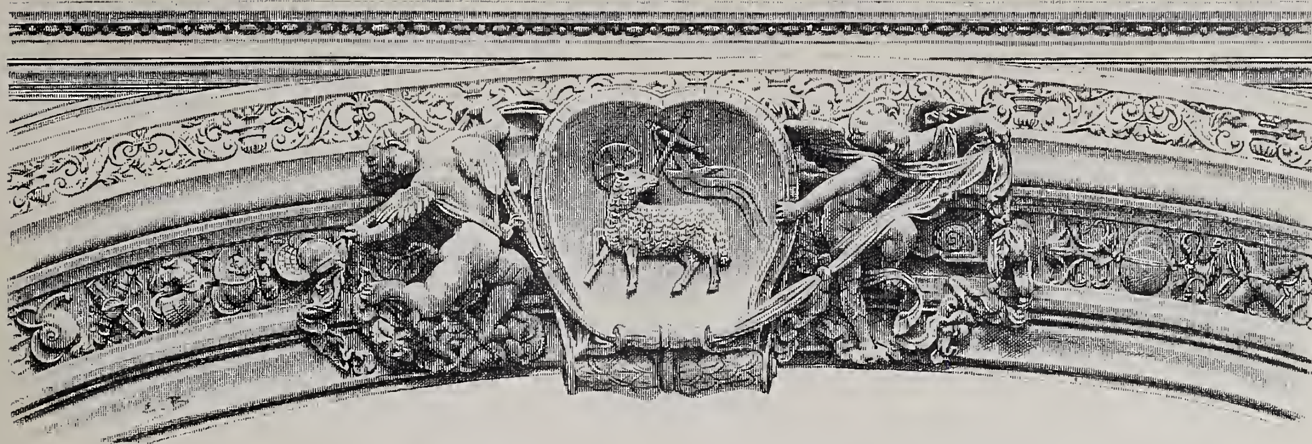
Certainement le grand cardinal s'en était préoccupé de son vivant (son testament en fait foi), et je ne doute pas, pour ma part, que certaines parties n'aient été exécutées sous ses yeux. Les documents qu'on invoque ne me paraissent, d'ailleurs, viser que l'ordonnance générale, la mise en place et l'achèvement. La courte durée des travaux (1520 à 1525) ne permet guère de supposer que Georges II d'Amboise, si désireux qu'il fût d'honorer la mémoire de son oncle, ait eu le temps matériel nécessaire pour l'exécution, en tous ses détails, d'un si vaste ensemble. Comment expliquerait-on autrement que le tombeau, tel que nous l'admirons, porte si nettement l'empreinte de l'art en vigueur sous le règne de Louis XII? En parlant ainsi, je sais que j'éveillerai la contradiction, mais je ne puis m'empêcher de remarquer que le soubassement, d'ailleurs d'un autre marbre que le reste, — ce point n'a jamais été mis en évidence, — se rattache étroitement au style et à la facture du tombeau de Nantes, et qu'il n'y aurait pas grande témérité à en rapporter les maquettes à Michel Colombe et le travail à son atelier (comparer notamment la figure de la Force, dans les deux tombeaux, et les statuettes de pleurants). Quant au premier priant, à celui qui représente Georges Ier d'Amboise, il domine toute la composition. C'est un admirable morceau, d'une ampleur magistrale, d'une sincérité et d'une puissance de naturalisme qui révèle le portrait pris sur nature, l'étude directe du modèle.

On peut considérer cette figure, saisissante d'expression et de vie, comme une des plus remarquables productions de la statuaire iconique. Je n'ose prononcer un nom, ni même rappeler à son propos la « pourtraiture » qu'Antoine Juste avait faite à Gaillon; mais ce qui est hors de doute, c'est qu'elle est d'un maître et que son auteur est l'égal des plus grands. Quant à l'architecture du monument, entièrement dans le goût de la Renaissance fleurie de Louis XII, nous savons qu'il faut en faire honneur au neveu et successeur du grand architecte normand Jacques Leroux, à Roland Leroux, l'artiste illustre qui s'est trouvé mêlé comme son oncle aux travaux de Gaillon et à tous les importants travaux de Rouen à cette époque. L'ordonnance, en forme de retable, affecte une disposition biaise, extrêmement originale, qui permet au priant de regarder l'autel. Un riche dais en encorbellement encadre et protège les figures principales. La gravure publiée ci-contre donnera une idée de la multiplicité des parties accessoires, du nombre des statues, des groupes et des motifs ornementaux. Cette composition touffue, et qui pècherait plutôt par excès d'abondance, reste claire cependant, d'un grand parti d'ensemble, net, imposant, monumental. Le dais qui avance ménage l'ombre sur la sculpture des fonds et maintient l'effet central sur

les figures des cardinaux. Tout cela est bien d'un architecte de métier, d'un metteur en scène merveilleusement habile, et on reconnaît aisément la main qui avait élevé le charmant édifice du Bureau des Finances sur la place de la Cathédrale. A ce moment, Roland Leroux avait abandonné les traditions gothiques au profit des modes à l'italienne. Leroux eut divers collaborateurs dont les noms nous ont été conservés (Pierre Desobaulx, Regnaud Thérouyn, André le Flament, etc.); mais ces inconnus n'étaient vraisemblablement que des praticiens chargés des parties accessoires du tombeau. Le problème reste à résoudre. Nous savons seulement que la médiocre statue actuelle de Georges II d'Amboise a remplacé une statue de Jean Goujon, aujourd'hui détruite, au moment où, d'archevêque, le prélat passa à la dignité cardinalice.



VASQUE DU CHATEAU DE VILLESAVIN.



ARCHIVOLTE DE LA GROSSE HORLOGE, A ROUEN.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU TEMPS DE FRANÇOIS Ier. — ROLE PRÉPONDÉRANT DES ARCHITECTES. — ESSOR DE LA SCULPTURE ORNEMENTALE.



Lorsqu'on parle d'architecture ou de décoration, les classifications admises pour délimiter la période d'art comprise sous la rubrique générale de Renaissance peuvent se ramener aisément à des expressions concrètes. On dit le *style Louis XII,* le *style François Ier,* le *style Henri II,* et, en parlant de la sorte, on énonce clairement à l'esprit des propositions faciles à définir. Il n'en va pas ainsi avec la sculpture proprement dite. Les modifications n'y ont pas le même synchronisme ; les évolutions sont plus lentes, les pénétrations plus confuses, les actions plus individuelles, les traditions locales plus persistantes. Du reste, après la mort de Michel Colombe et la disparition de son influence toute-puissante, il y a comme un point mort dans l'histoire de la statuaire française, comme un moment d'hésitation et de recueillement. De quelque temps, personne n'ira à la taille du grand maître tourangeau, ni même d'Antoine et de Jean Juste. Pour

rencontrer sur notre route de fortes et décisives personnalités, il faudra attendre le début du règne de Henri II et la venue de Bontemps, de Goujon et de Pilon.

A parler net, durant le règne de François Ier, si brillant à tant d'égards, l'essor de la sculpture est surtout architectural et ornemental. Sauf la formation de quelques actifs groupes provinciaux, comme ceux de Troyes, de Rouen, de Caen, d'Orléans, de Toulouse, de Lyon, aucun fait très notable ne se produit, hors de l'ordre décoratif et monumental, dans le domaine particulier de la sculpture. C'est là un point qu'il importe de retenir, car on a l'habitude, si fort est le prestige du nom de François Ier et tant il semble synonyme d'élégance et de raffinement, d'associer l'influence de ce souverain fameux au génie même de la Renaissance et aux productions de ses grands artistes.

L'architecture étant devenue le véhicule des idées nouvelles, c'est à l'architecte que le sculpteur ira demander, jusqu'à nouvel ordre, ses plus proches inspirations. A ces trois styles, à ces trois époques, correspondent trois courants d'influence nettement caractérisés. Le règne de Louis XII représente l'influence italienne pure, l'influence du *quattrocento* circonscrite dans l'apport des artistes florentins et milanais; à celui de François Ier correspond une nouvelle et irrésistible invasion des modes transalpines, mais ce n'est plus l'italianisme délicat, raffiné et discret des premiers jours, c'est un italianisme dogmatique et impersonnel où l'Antiquité joue un rôle déjà autoritaire; enfin le règne de Henri II, en tant qu'influence étrangère, appartient à l'Antiquité telle qu'on la trouve chez les commentateurs de Vitruve et dans les monuments de Rome. Je crois que pour juger sainement des transformations que subissent en France l'architecture et l'ornement, durant la première moitié du XVIe siècle, il importe de tenir compte de la nature très différente de ces trois courants successifs : courant italien du Nord, courant romano-antique, courant antique pur.

Le règne de François Ier marque donc le triomphe définitif de l'influence italienne. Ce qui, sous Louis XII, n'était qu'à l'état d'incubation et ne s'offrait aux appétits blasés que comme un savoureux condiment, se mêle à tout sous François Ier. Le protecteur de Léonard de Vinci était encore plus féru des modes méridionales que ne l'avaient été ses deux devanciers. Si l'on veut prendre la peine d'aller au fond des apparences, on reconnaîtra sans difficulté que sous Louis XII l'art de bâtir était encore foncièrement gothique, par le plan, par la structure, par les formes essentielles. L'architecture de Gaillon, avec son vêtement à l'italienne, celle de l'hôtel de ville de Beaugency, de l'hôtel Cujas, à Bourges, de l'ancien hôtel de ville d'Orléans, du palais ducal de Nancy ou de la partie ancienne du château de Blois, ne différait de l'architecture du palais de l'Échiquier, à Rouen, ou de celle de l'hôtel de la Trémouille, à Paris, que par les détails de l'ornementation, par

l'emploi de l'arabesque, des placards de colonnes et des coquilles à l'italienne, venant supplanter, en certains endroits, les volutes en chicorée et la gothique nervure; l'ossature reste la même et l'on sent, à je ne sais quelle tournure empruntée, que l'italianisme n'est encore qu'un produit exotique employé par nos artistes d'une main hésitante et inexpérimentée.

Sous François Ier, les choses changent de face. La « vraye architecture », comme on l'appelait alors, intervient dans l'enseignement didactique. Le mélange délicieux de la première heure, où l'art nouveau se mariait naïvement au vieil art français, n'avait eu qu'une durée éphémère. Bientôt, vers 1520, une poussée générale d'humanisme, qui, cette fois, menace de tout emporter, se produit à l'instigation du roi et trouve son exutoire dans les vastes travaux de Blois, de Saint-Germain, de Fontainebleau, de Chambord, de Madrid, de la Muette, de Villers-Cotterets, de Folembray, car le roi galant et chevaleresque était avant tout un grand bâtisseur, un bâtisseur insatiable, un fastueux et un prodigue, comme la France n'en verra plus jusqu'à Louis XIV. Il fallut à nos braves architectes un rude tempérament et un fond solide pour ne pas laisser entièrement sombrer leur originalité sous une si menaçante invasion.

Au demeurant, à ce moment critique, les maîtres français témoignent, une fois de plus, de l'indomptable énergie du sentiment national. Après avoir fait largement la part du feu et abandonné à l'ennemi ce qui tente les yeux et amuse l'esprit, ils défendent pied à pied le substantiel, se retranchant dans les questions de principes et cherchant avec une rare ingéniosité les moyens de sauvegarder le meilleur de leur patrimoine. La partie décorative de l'architecture est, il est vrai, entièrement sacrifiée aux préceptes classiques accommodés à l'italienne; il ne reste bientôt plus trace de la belle et vivante flore des siècles précédents et, dans ce violent retour vers le décor à l'antique, sous le flot des entrelacs, des grotesques, des oves, des mascarons, des pilastres, des chapiteaux, des consoles, des triglyphes, disparaît peut-être à tout jamais une des plus nobles conquêtes de notre génie : la loi de raison qui avait donné naissance à l'ornementation gothique. Et ce que je dis de l'architecture civile s'applique encore plus justement à l'architecture religieuse qui suivit les errements de structure gothique jusqu'au XVIIe siècle.

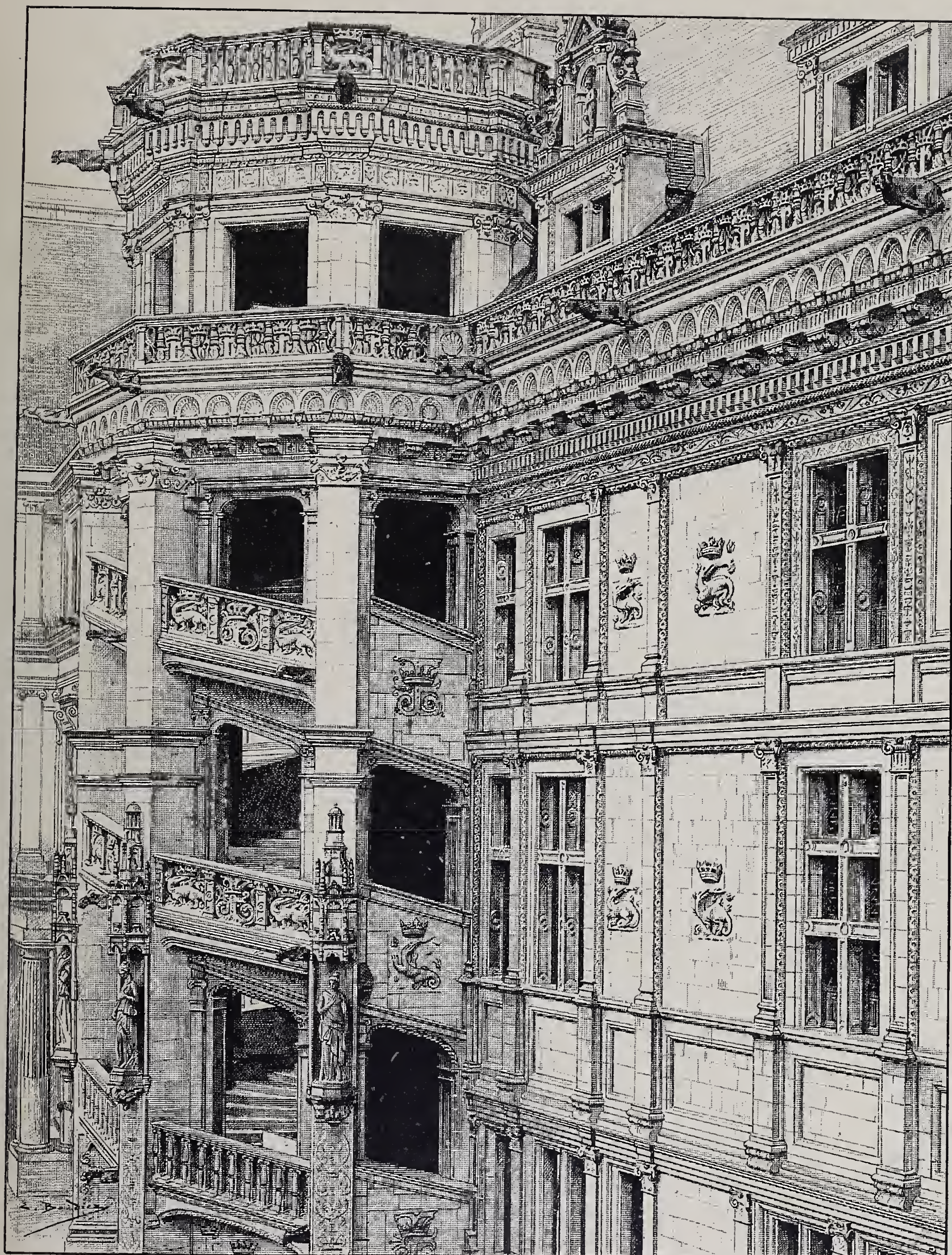
Il y a une autre remarque à faire. Sous Charles VIII et sous Louis XII, ce sont des praticiens venus d'Italie qui sont chargés de l'exécution de ces hors-d'œuvre, de ces placages de pierre dont les architectes français subissent souvent l'emploi sans en bien comprendre le sens. Sous François Ier, la fusion se fait peu à peu plus intime; il se crée une véritable ornementation franco-italienne que les praticiens du cru savent bientôt manier avec dextérité et dont les architectes fournissent eux-mêmes les

patrons; de là une liaison beaucoup plus directe entre la structure et le décor. De là aussi pour la personnalité de l'architecte une plus grande indépendance vis-à-vis de l'ornemaniste et du « tailleur d'images ». Même lorsque celui-ci vient des ateliers italiens d'Amboise, de Tours et du Petit-Nesle, il doit se soumettre au programme tracé par l'architecte et n'en être que le docile interprète.

L'époque de transition s'achève avec Louis XII; l'œuvre vraie de la Renaissance commence avec François I[er]; l'action personnelle de nos grands architectes va en déduire les conséquences. La stricte équité commande de reconnaître que leur génie, se subordonnant à ces conditions nouvelles, a su en tirer un parti superbe et séduisant. Il est licite de déplorer que l'évolution purement nationale ait été brusquement interrompue, mais on ne peut nier que les fruits de cette transformation n'aient été encore singulièrement amples et savoureux. De même que Holbein et Dürer en Allemagne, les Leroux, les Sohier, les Trinqueau, les Viart, surent créer un art qui leur est propre et dont l'abondante souplesse, l'élégance et la fantaisie éveilleront toujours, malgré tout, une profonde admiration.

Le malheur est que notre engouement pour la Renaissance s'est perpétué outre mesure, que le style de cette époque a été copié, imité, sophistiqué sans merci, que les pastiches qu'il a suscités dans l'art moderne ont singulièrement engourdi l'esprit d'initiative et d'invention de nos artistes, qu'il les a habitués aux élégantes épures et aux jolis lavis, qui font si bien sur le papier, tout en les détournant du souci des distributions pratiques et de la logique des formes qui était le *credo* des constructeurs du Moyen Age.

A défaut de Gaillon, rien ne vaut, pour avoir un aperçu de l'histoire de l'ornement au commencement du XVI[e] siècle, une visite au château de Blois. Les deux styles, Louis XII et François I[er], s'y trouvent nettement en présence. Le roi Louis XII, qui avait été élevé à Blois, porta, à peine monté sur le trône, ses préférences sur le château de cette ville; Blois reste la résidence de Louis XII, comme Amboise avait été celle de Charles VIII. Dès 1501, au moment de la venue de Philippe d'Autriche, père de Charles-Quint, toute l'aile orientale était reconstruite. On connaît ce précieux morceau d'architecture où la brique se marie si heureusement avec la pierre, l'arabesque à l'italienne avec la flamboyante ogive, le renouveau antique avec la plantureuse ornementation gothique. François I[er] continua avec éclat l'œuvre de son prédécesseur. Toute l'aile septentrionale date du début de son règne (1516-1525). Rien d'aussi somptueux peut-être, sauf Gaillon, n'a été édifié en France. La façade intérieure, avec son escalier en saillie sur plan octogonal, son balcon en spirale et son riche entablement, est le fait d'un maître architecte. Charles Viart, qui avait préludé à cette création magnifique par les hôtels de ville de Beaugency et d'Orléans,



ESCALIER ET FAÇADE DE FRANÇOIS Ier, AU CHATEAU DE BLOIS.

en est l'auteur. La restauration de Duban lui a rendu son lustre primitif. L'escalier est une merveille dont nulle description ne saurait rendre la richesse. La sculpture s'y pare des délicatesses les plus exquises; elle est souple et grasse, en conservant l'échelle qui convient à ses proportions monumentales. Les salamandres y alternent avec les F couronnés. L'architecte a obtenu de l'emploi de ces deux motifs, essentiellement décoratifs, un effet surprenant. De grandes statues, abritées sous de hauts pinacles, à la manière gothique, décorent les montants; au-dessous, à la portée de l'œil, ce sont de ravissants panneaux d'arabesques dont le goût vient en droite ligne du Milanais. Déjà signe caractéristique, aux grands chapiteaux des pilastres, les volutes s'amortissent en têtes chimériques, d'un galbe puissant. La balustrade du couronnement, aux F répétés et entrelacés de cordelières, est, en son parti ornemental, un chef-d'œuvre d'élégance; je ne vois guère à lui opposer que la porte d'Azay-le-Rideau, l'arc de Gaillon, la galerie de l'hôtel du Bourgtheroulde, à Rouen, et le cloître de Saint-Martin, de Tours.

Le château d'Azay, construit pour Gilles Berthelot, trésorier général des finances, date exactement du même moment que l'aile septentrionale de Blois. On y reconnaît la main d'un maître blaisois. Une certaine analogie de style avec l'hôtel de ville de Beaugency permettrait sans trop de témérité d'en faire honneur à Charles Viart. Quoi qu'il en soit, l'ordonnance de l'entrée, sur la cour intérieure, est aussi d'un maître homme, et la sculpture y est traitée avec une liberté et un fini qui n'ont été surpassés dans aucun pays ni dans aucun temps.

Ce qui est bien français et ce qui étonne les esprits les moins attentifs, s'ils comparent entre elles, même superficiellement, ces œuvres de la Renaissance en sa fleur, tous ces châteaux royaux et princiers qui couvrent le sol de la France, c'est la diversité des conceptions, l'imprévu des dispositifs, l'originalité des plans. En cela, les architectes de Louis XII et de François Ier sont encore fils des Gothiques. Les combinaisons auxquelles s'ingénie leur savoir sont d'un suprême intérêt. Il suffit de parcourir les *Plus excellents bâtiments de France* de Du Cerceau, pour rester confondu devant la dépense de goût, d'habileté et de décision dont ils ont fait preuve dans l'arrangement de ces demeures fastueuses, qui poussaient comme par enchantement. Les splendeurs du XVe siècle semblent loin. Tandis que le cardinal Georges d'Amboise s'épuise en folies dispendieuses pour son merveilleux Gaillon, chaque grand seigneur semble enflammé du même délire et veut posséder un château qui efface celui du voisin : le maréchal de Gié, au Verger; Florimond Robertet, à Bury; Jean de Sarcus, à Sarcus ; Georges d'Armagnac, à Gages; Galliot de Genouillac, le grand maître de l'artillerie, à Assier; François de Bouillé, au Rocher; le maréchal de Saint-André, à Coutras; le connétable de Montmorency,

à Ecouen; François d'Orléans-Longueville, à Châteaudun; Charles d'Amboise, à Chaumont et à Meillant; Thomas Bohier, à Chenonceaux; le cardinal Duprat, à Nantouillet; le cardinal de Bourbon, à Anizy; Jean de Laval, à Châteaubriant; Claude Gouffier, à Oiron; Saulx-Tavannes, au Pailly; Claude d'Urfé, à la Bâtie, etc., etc.

Sans sortir des constructions royales, on demeure frappé de la variété des thèmes mis en œuvre par nos architectes. Est-il rien de plus différent que les partis adoptés à Blois, à Saint-Germain, à Villers-Cotterets, à Chambord, à Fontainebleau? La même remarque peut s'appliquer aux détails de la décoration. Souvent le choix du lieu n'est pas moins singulier et imprévu. Hormis à Blois, vieille résidence familiale, François Ier s'est toujours laissé guider dans ses préférences par sa passion cynégétique. C'est toujours au voisinage des forêts, des plus vastes et des plus giboyeuses forêts de France, qu'il installe et embellit ses châteaux.

Dans ce château de Saint-Germain-en-Laye, conçu par Pierre Chambiges et commencé par lui en 1539, puis achevé par son gendre Guillaume Guillain en 1548, dans cette robuste architecture, aux lignes austères et arrêtées, tout en muscles et en saillies, peu ou point de sculpture, sauf quelques ornements vigoureux, bien à l'échelle et d'un beau goût à l'antique. C'est la brique qui domine, qui fait décor et qui répand l'animation et la couleur sur tout l'édifice. A l'intérieur, quelques motifs d'un dessin magistral et d'une exécution savoureuse. Puis, au milieu de cette « sauvage quadrature », qui l'enchâsse comme un joyau, la fine, nerveuse et translucide Sainte-Chapelle de saint Louis.

A Villers-Cotterets : une enveloppe de pierre nue, ponctuée de minces pilastres à l'italienne, toute la sculpture reportée à l'intérieur, une sculpture large, abondante, la plus plantureuse qui se puisse rencontrer. Cette belle œuvre, due en partie aux frères Jacques et Guillaume Le Breton, a été malheureusement fort mutilée. Elle s'avilit dans les sordidités d'un dépôt de mendicité, seule affectation que notre époque prosaïque et utilitaire a su trouver à ce palais créé pour les suprêmes élégances de la vie. Ce qui en reste suffit à montrer l'importance de cette agglomération architecturale dans l'histoire de la Renaissance française et l'originalité puissante dont avait été marquée sa décoration. La partie la plus remarquable du château, celle qui renferme la chapelle et le petit escalier, aurait été commencée aussitôt après Blois et construite de 1520 à 1530[1]. La chapelle occupe l'étage noble; c'est une longue galerie, éclairée par des fenêtres géminées d'un dessin exquis. Le décor de cette salle n'est pas conçu dans les données habituelles. Nulle trace d'emblèmes

1. De cette partie, la plus originale et la plus opulente, l'auteur reste malheureusement inconnu. L'artiste qui a conçu un tel morceau a dû faire autre chose. Serait-ce Pierre Gadyer, le célèbre architecte du château de Madrid?

religieux, mais toujours la salamandre, alternant avec les F fleurdelisés et l'écu de France. A l'extrémité, un gracieux retable; tout autour, une large frise reposant sur de somptueuses colonnes engagées. Cette frise est d'une magnificence unique et le regard ne peut se lasser d'en goûter l'effet monumental, le faire large et étoffé. La conception, comme l'exécution, révèle un artiste de premier ordre (malheureusement, l'architecte actuel du château, M. Trélat, a commis un acte de véritable vandalisme en remettant entièrement à neuf cette décoration merveilleuse et en la grattant à vif). Plus surprenant encore apparaît le petit escalier, dont les piliers étroits s'appuient sur des arcs et des caissons de la plus étonnante richesse. De grandes scènes mythologiques, en haut relief, empruntées au *Songe de Poliphile* et aux *Métamorphoses d'Ovide,* occupent le fond des voussures, bizarrement modelées par les jeux d'une lumière de reflet; on retrouve encore la même admirable sculpture, dans le vestibule d'entrée. Tout cela d'un art et d'une invention au-dessus de l'ordinaire. Cette ornementation de Villers-Cotterets, d'origine essentiellement parisienne, est le premier exemple où l'adaptation des formes italiennes au génie français se montre en complète et harmonieuse fusion.

A Fontainebleau, c'est à Gilles Le Breton, frère des deux architectes de Villers-Cotterets, et à Pierre Chambiges qu'échoit la tâche d'agrandir et de moderniser l'ancien château de Louis VII et de saint Louis. Aujourd'hui, ce palais fameux, remanié par tous les souverains successifs de la France, est un amalgame étrange de constructions hétéroclites. François Ier, qui s'y « aimait merveilleusement et plus que partout ailleurs », dit Du Cerceau, y prodigua le luxe des décorations intérieures. On sait la part qu'ont prise à ce travail les peintres qu'il avait appelés d'Italie et comment leurs œuvres ont donné naissance à une funeste école, qui s'appela plus tard l'École de Fontainebleau. La partie la plus importante de cette décoration, la Galerie d'Ulysse, n'existe plus; mais nous avons encore quelques morceaux caractéristiques datant du roi chevaleresque : le grand péristyle, le pavillon de la Porte-Dorée, la chapelle Saint-Saturnin, la galerie dite de François Ier. La sculpture des motifs extérieurs rappelle celle de Villers-Cotterets. Les stucages qui accompagnent les peintures du Rosso sont d'une composition mouvementée, emphatique, très à l'effet, savoureuse dans le détail, bien française par la pondération des lignes et l'exécution, mais italienne par le style général et le sens des allégories. Cet ensemble magnifique, malheureusement trop restauré, a eu, par sa perfection comme par sa richesse, une influence capitale sur le développement de l'art décoratif en France, et son action s'est répercutée, à travers tout le XVIe et le XVIIe siècle, jusqu'à la galerie d'Apollon, au Louvre.

A Chambord, nous sommes en face d'une sorte de château féodal, mais un

château féodal où l'air et la lumière pénétreraient par mille ouvertures, immense demeure, accueillante et festoyante, qui n'a conservé des habitudes d'antan que les formes ventrues, les grosses tourelles, la solidité des masses, les toitures en poivrières et un simulacre de donjon. De là le plus singulier mélange des formes gothiques et des gaies parures païennes.

Ce gigantesque château de Chambord a été, selon toute vraisemblance, commencé en 1519 par Denis Sourdeau; mais, dès 1524, le nom de Pierre Nepveu, dit Trinqueau, apparaît dans les comptes, et il semble que ce nouvel architecte ait conservé la haute direction des travaux jusqu'à sa mort, survenue en 1538. La merveille de Chambord, c'est son grand escalier, sa grande vis, comme on disait alors. C'est ici, aussi bien par les hardies combinaisons de la structure que par la plénitude opulente de la décoration, que la Renaissance française a donné toute la mesure de sa vigueur et de son originalité, en matière architecturale. Nul exemple ne saurait mieux démontrer que l'influence de l'Italie était encore toute de surface. L'architecte de Chambord, nourri du suc tourangeau, ne craint pas d'affirmer qu'il est Français, qu'il ne doit rien qu'à la France et à sa forte éducation gothique, et s'il daigne faire des concessions aux modes nouvelles, il les limite sévèrement à quelques détails accessoires et aux termes de la sculpture ornementale. La vis de Chambord était fille de la grande vis du Louvre, construite sous Charles V par Raymond du Temple et décorée par Jean de Liège et Jean de Saint-Romain.

A Chambord, comme à Fontainebleau, comme à Saint-Germain, comme au Louvre et à l'Hôtel de Ville de Paris, il faut abandonner toutes ces histoires d'architectes italiens, qui traînent dans les livres. Ces grandes œuvres sont œuvres françaises; à côté d'un Viart, d'un Chambiges et d'un Trinqueau, les Serlio et les Dominique de Cortone étaient de bien petits compagnons.

Mais revenons au grand escalier de Chambord. Cet escalier en spirale, à doubles rampes superposées, est situé au centre même de l'édifice, au point d'intersection des quatre salles des gardes, disposées en croix grecque; il s'épanouit au sommet en anse de panier. Au-dessus de la voûte terminale, la *lanterne,* en pyramide, s'élance jusqu'à trente-deux mètres de hauteur. Cette lanterne est un monde et ses lignes enchevêtrées produisent le plus grand effet. Elle se compose de huit arcades accompagnées de colonnes et de piliers, supportant eux-mêmes une autre ordonnance plus élevée, décorée d'une balustrade et se composant à son tour de huit contreforts dont les amortissements sont ornés d'F et de salamandres. Ces arcs-boutants soutiennent la continuation du noyau à jour du grand escalier; dans ce noyau circule un autre escalier plus petit, à une seule rampe, qui conduit à un belvédère surmonté d'un campanile, couronné enfin par une fleur de lis colossale.

Tout autour, comme une armée autour de son chef, une foule innombrable de cheminées, de lucarnes, tourelles, flèches et clochetons. Tels se présentent aux regards ces surprenants combles de Chambord et son merveilleux escalier. Si l'on passe de la structure aux détails, l'étonnement redouble. C'est une profusion d'ornements, un musée de sculpture décorative, moins parfaite d'invention, il est vrai, et plus grossoyée qu'à Villers-Cotterets, moins précieuse qu'à Blois, mais vivante, souple, amusante en sa liberté et souverainement monumentale en ses proportions. Les chapiteaux surtout sont d'un grand intérêt au point de vue de la transformation à la française des motifs antiques. Les ornemanistes de Chambord étaient sûrement Tourangeaux et de l'école de Blois; ils ont rempli à main levée et d'abondance le programme qui leur était imposé par l'architecte. Nulle conception architecturale n'offre, même en ses défauts, plus d'unité et plus d'ensemble.

Faisons des vœux pour que les travaux de restauration, entrepris par le propriétaire actuel, ne viennent pas altérer le caractère primitif d'une œuvre qui est un des plus beaux fleurons du patrimoine artistique de la France.

Même essor de l'ornement architectural, mêmes caractères généraux de la décoration, dans les hôtels urbains comme dans les maisons privées : mélange d'antiquité, de paganisme et d'italianisme accommodés à la française, vigoureusement triturés et, en fin de compte, transformés en formules originales et d'une élégante plasticité. Nous rencontrons de superbes exemples du style François Ier, avec une sculpture somptueuse : dans l'hôtel Le Vergeur à Reims; dans l'hôtel de ville de Niort; dans l'hôtel Gouin, à Tours; dans l'ancien hôtel de la Cour des Comptes, à Rouen; dans la maison construite par Guillaume Toutain, pour le roi, à Orléans; dans l'hôtel Bernuy, à Toulouse; dans l'hôtel Pincé, à Angers, et dans la jolie maison du Cours la Reine, à Paris, autrefois à Moret; dans maintes maisons curieuses de Caen, de Rouen, de Riom, de Dijon, de la Rochelle, d'Angoulême, etc.

Parmi les constructions privées les plus remarquables que nous ait laissées cette époque, il en est trois qu'il faut tirer hors de pair, en raison de leur richesse ornementale et du caractère particulier de leur décoration sculptée : l'hôtel d'Écoville, à Caen, la Grosse Horloge et l'hôtel du Bourgtheroulde, à Rouen.

Il serait bien intéressant de pouvoir mettre un nom d'architecte sur l'hôtel d'Écoville. Malheureusement, les documents font défaut. Nous pouvons seulement inférer d'une date qui se lit sur l'une des fenêtres méridionales que cette demeure fastueuse de Nicolas Le Valois, seigneur d'Écoville, fut construite entre 1530 et 1534. La décoration architecturale, d'un goût sévère dans sa richesse, se rapproche de celle

de Chambord. Mais l'intérêt de cette imposante construction réside surtout dans les sculptures de la cour intérieure. Une des travées du pavillon de droite a été moulée pour le Musée du Trocadéro. L'ordonnance à trois étages se compose de trois ordres superposés où l'on voit nettement apparaître pour la première fois les canons à l'antique : en haut, de vastes lucarnes flanquées de pilastres; au milieu, entre des colonnes corinthiennes, de grands écussons héraldiques, timbrés d'un heaume de chevalier et soutenus par des figures décoratives; au-dessous, des bas-reliefs mythologiques, inspirés du *Songe de Poliphile;* à l'étage inférieur,



ENTREVUE DU CAMP DU DRAP D'OR.
(Bas-relief de l'hôtel du Bourgtheroulde, à Rouen.)

dans de grandes niches à colonnes, des statues en ronde-bosse, d'un galbe effilé et élégant, représentant *David* et *Judith*.

Je ne surprendrai aucun de ceux qui ont visité cet incomparable musée d'art qu'est la ville de Rouen, en affirmant que l'arcade de la Grosse Horloge est un chef-d'œuvre, où le pittoresque du motif architectural le dispute à la grâce des détails. La sculpture y déploie une opulence savoureuse. Rien de plus élégant que le bandeau en arc surbaissé qui orne extérieurement l'archivolte, et rien de plus hardiment jeté, de plus souple de ciseau, et de plus ingénieusement conçu que la grande composition en haut relief perspectif qui orne tout l'intrados de la voûte. Le sujet choisi par l'artiste est le Christ en bon Pasteur, la houlette à la main, menant paître ses brebis au milieu d'un paysage que l'on dirait pris sur nature, allégorie charmante de l'industrie lainière et de la fabrication de la draperie. Ce bas-relief, d'auteur inconnu, mais sûrement exécuté de 1527 à 1529, est un des exemples les plus frappants de la persistance des traditions françaises dans certains milieux provinciaux. Les bourgeois qui l'avaient commandé et avaient voulu symboliser le commerce de Rouen en armes parlantes n'avaient eu cure des préoc-

cupations esthétiques qui régnaient en haut lieu; ils s'étaient adressés, à la bonne franquette, à un imagier du cru, encore imbu des pratiques et des sentiments du Moyen Age. Bien leur en a pris, car, de cette naïve conception, est sorti quelque chose d'infiniment plus touchant que toutes les élucubrations des abstracteurs d'italianisme. On a peine à se figurer qu'au même moment, à peu près, où l'on bâtissait la Grosse Horloge, on élevait sur la place des Halles de Rouen ce curieux édicule à l'antique, connu sous le nom de Haute-Vieille-Tour, qui semble commémorer les fastes de la domination romaine.

L'hôtel du Bourgtheroulde est, après les tombeaux de la cathédrale, la merveille sculpturale de la ville de Rouen. Plusieurs époques ont laissé leur empreinte sur cette somptueuse habitation. La façade qui fait face à l'entrée et la tourelle d'escalier sont indubitablement de la fin du xve siècle et appartiennent à l'art réaliste et familier de l'époque gothique; l'aile gauche, avec les fameux bas-reliefs du *Camp du Drap d'or*, date de François Ier, et son exécution peut être circonscrite entre les années 1520 et 1535. Du haut en bas, c'est une véritable guipure de pierre, comme à Gaillon. Chose rare, les lignes y sont si bien ordonnées que rien ne se perd de l'unité de l'ensemble, malgré l'extraordinaire complexité des détails. L'entablement est divisé en six grands panneaux, dont les sujets sont tirés des *Triomphes* de Pétrarque, qui ne seraient autres, selon une ingénieuse hypothèse, que la reproduction des tapisseries d'Arras qui figuraient à l'entrevue du Camp du Drap d'or. Au-dessous s'ouvrent cinq fenêtres surbaissées à meneaux, entourées d'une prodigieuse floraison d'arabesques. Dans les cinq compartiments du soubassement, la tradition française reprend ses droits pour représenter au naturel la magnificence des fêtes données à Henri VIII par François Ier. Dans ces bas-reliefs d'un caractère franchement historique, comme dans ceux du tombeau du cardinal Duprat, à la cathédrale de Sens, comme dans ceux du tombeau du roi, à Saint-Denis, il n'est plus question ni d'Italie, ni d'Antiquité.

En résumé, sous François Ier, il y a un art décoratif civil, dont les éléments, sauf en quelques points de la province, émanent des grands types royaux. La sculpture d'ornement, surtout, a un air de famille qui se reconnaît aisément. Il n'en va pas tout à fait de même avec l'art religieux; l'indépendance du goût provincial, mêlé à la persistance des traditions gothiques, s'y montre davantage; parfois, au contraire, la mode à l'antique, importée tout d'une pièce, s'y affirme sans ménagements, d'une façon presque maladroite : de là une beaucoup plus grande variété de motifs.

Une revue de la sculpture décorative dans les monuments religieux du temps

de François Ier présenterait à coup sûr un vif intérêt. C'est la tâche que M. Léon Palustre s'était proposée dans son magnifique ouvrage, malheureusement interrompu, de la *Renaissance française*. Je dois me contenter de notes rapides prises sur quelques-uns des principaux types conservés encore dans notre belle France.

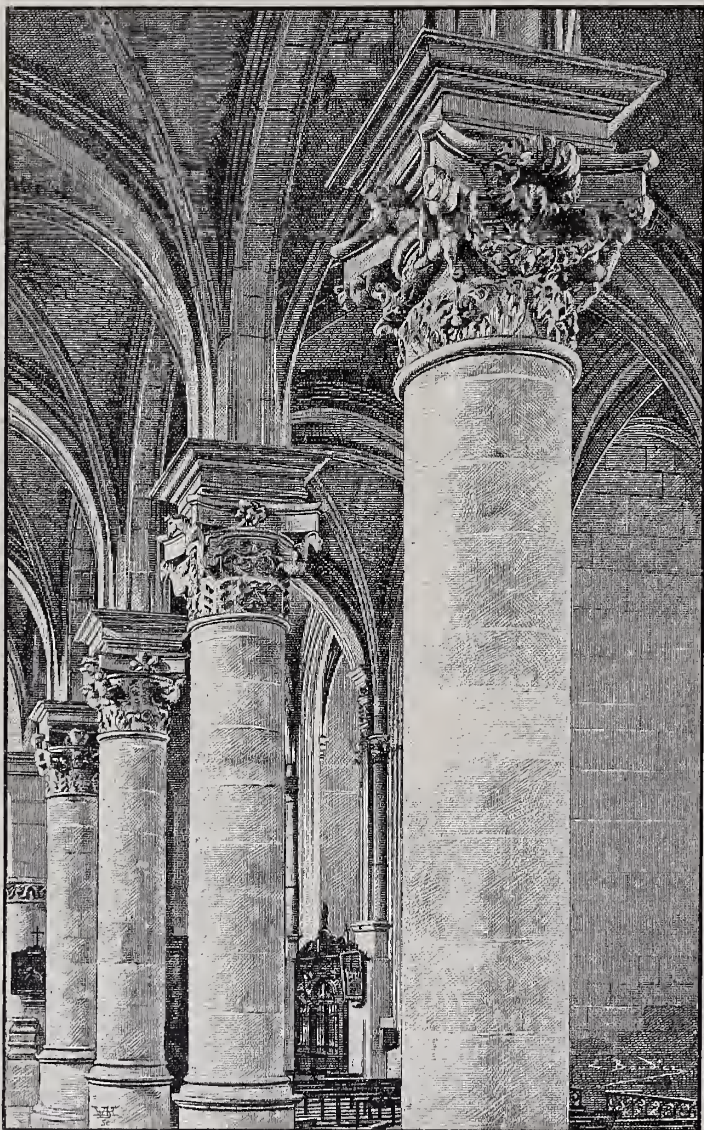
Je crois qu'on peut considérer l'abside de Saint-Pierre de Caen comme le bijou de l'architecture religieuse française à cette époque. Toutes les délicatesses entrevues à Gaillon, à Blois, au Bourgtheroulde, se trouvent ici condensées et affinées avec une pondération, une élégance et une richesse d'imagination qui en font un modèle du style Renaissance. L'église, dans son ensemble, avec son célèbre et merveilleux clocher, prototype des clochers bretons, date du XIVe siècle. Le déambulatoire et les cinq chapelles rayonnantes ont été ajoutés de 1520 à 1545. Ils ont immortalisé le nom de l'architecte, Hector Sohier, qui a fourni les dessins de ce chef-d'œuvre ; un bien habile homme, du reste, que ce Sohier, et dont les enseignements ont créé une véritable école s'étendant à toute la Normandie, au Maine, à l'Anjou. Sohier est l'inventeur de ces voûtes à mailles enchevêtrées et à clefs pendantes, que les puristes ont critiquées, mais qui sont, au demeurant, des prodiges d'ingéniosité et d'adresse, en même temps qu'elles ont fourni un cadre exquis et tout à fait imprévu à la verve de nos ornemanistes. La forme, pour momentané qu'en ait été l'emploi, est incontestablement originale, gracieuse et expressive. Quant à l'exécution, elle témoigne, par sa difficulté même, d'une singulière expérience technique.

Parmi les voûtes les plus remarquables, exécutées d'après les enseignements d'Hector Sohier, il faut citer les voûtes de Tillières-sur-Avre (Eure) et de la Ferté-Bernard (Sarthe). A Tillières, les voûtins de remplissage sont occupés par des dalles monolithes magnifiquement sculptées de compositions ornementales du plus grand goût; ce système dispendieux n'eut pas d'imitateurs, et il avait fallu le caprice du fastueux évêque d'Évreux, le cardinal Le Veneur,. pour en faire la dépense. Les voûtes de la Ferté-Bernard, exécutées par Mathurin Delaborde, de 1535 à 1544, rivalisent avec celles de Caen, dont elles rappellent de très près le dessin. Du reste, cette église de la Ferté-Bernard est charmante en tous ses détails; c'est la Renaissance la plus amène, la plus délicate. La balustrade extérieure, entremêlée de lettres monumentales, comme à Caudebec, est un pur joyau.

Les monuments religieux appartenant à l'époque de François Ier sont fort nombreux; il y en a dans toutes les provinces du centre; il y en a surtout en Bretagne et en Normandie, en Anjou, où le célèbre Jean de Lépine personnifie la Renaissance; en Touraine, en Bourgogne, à Troyes, à Nogent; dans le Vexin,

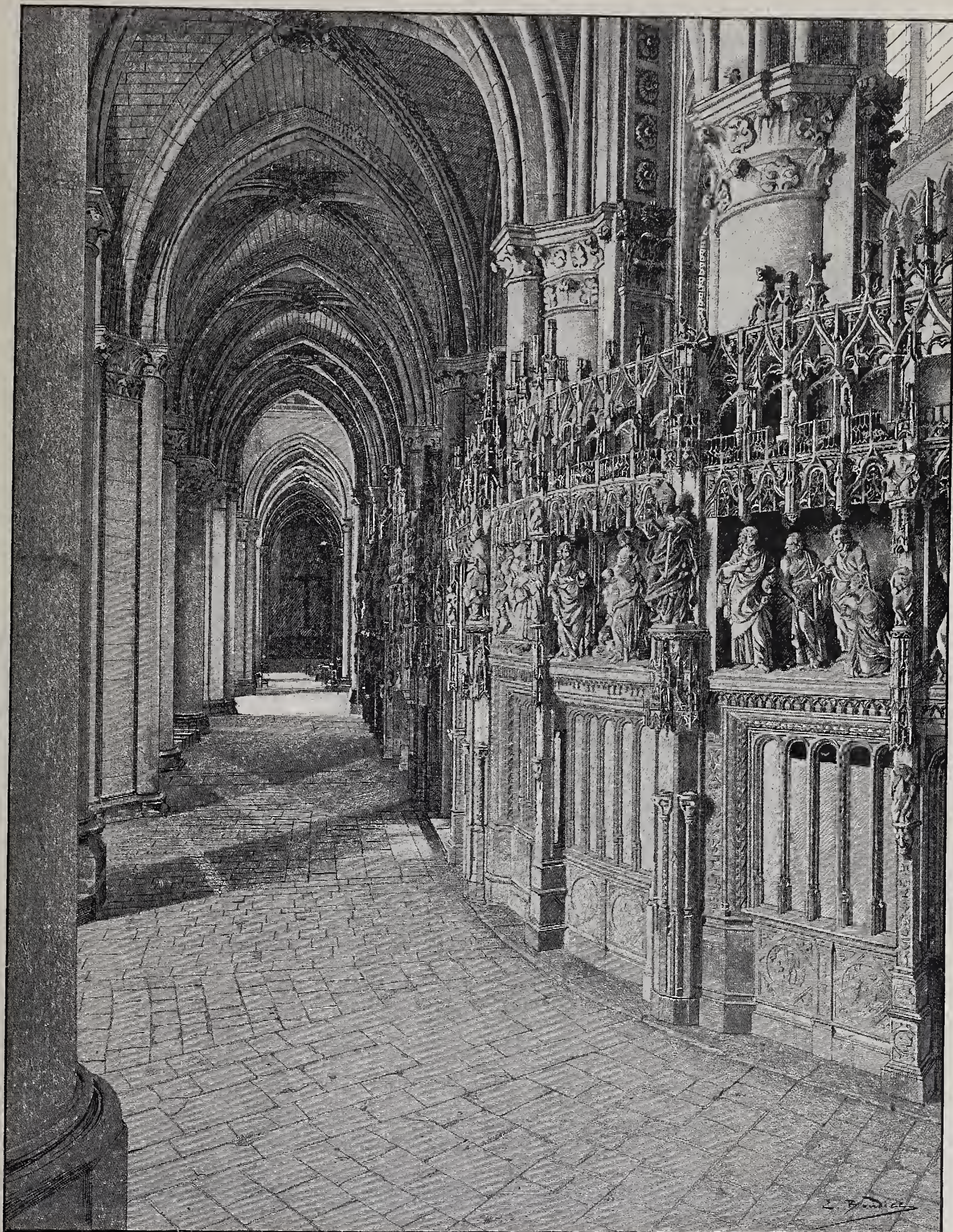
où règnent les Grappin, de Gisors, et dans toute l'Ile-de-France. Généralement peu connus, comme tant d'autres curiosités de notre pays, ils seraient matière, cependant, à de bien précieuses découvertes.

Au point de vue qui m'occupe, une des œuvres les plus rares par le dessin comme par le style est le bas côté nord de l'église Saint-Maclou, de Pontoise, une église intéressante à beaucoup d'égards et dont je recommande la visite à tous les archéologues. Ce bas côté est divisé en deux nefs par une ligne de hautes colonnes monocylindriques de proportions admirables, surmontées de chapiteaux largement épanouis, dont les crochets terminaux, à grotesques, peuvent, ma foi, rivaliser, par la souplesse et l'ampleur de leurs formes, le gras et le mordant de leur exécution, avec les plus beaux chapiteaux gothiques. La main anonyme qui les a sculptés d'un ciseau si libre et si fin est sûrement la même que celle à laquelle on doit le célèbre chapiteau de Saint-Denis qui orne la colonne funéraire du cardinal de Bourbon (1530-1536). M. Palustre attribue le bas côté de Pontoise à l'architecte Paul Lemercier, qui aurait fait là ses premières armes, avant d'entamer, en 1532, les grands travaux de Saint-Eustache de Paris, continués par Jacques Lemercier. Les chapiteaux de Pontoise et celui de Saint-Denis seraient-ils de Jacques Valleroy, qui avait sculpté la statue, aujourd'hui détruite, du cardinal ?



BAS COTÉ FRANÇOIS Ier,
A L'ÉGLISE SAINT-MACLOU, DE PONTOISE.

Si de l'ornementation architecturale on descend à la sculpture des objets mobiliers et à celle des parties accessoires : cloîtres, jubés, clôtures, calvaires, stalles, tribunes, portes, etc., l'intérêt redouble.



CLOTURE DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

(Côté sud.)

J'ai dit un mot du cloître de Saint-Martin de Tours, œuvre de Bastien François, neveu de Michel Colombe. C'est un morceau exquis. On connaît l'Aître Saint-Maclou, à Rouen; les colonnes y sont ornées de bas-reliefs figurant les épisodes de la Danse des morts et traités d'un outil libre et nerveux. Les beaux jubés de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, de Saint-Père de Chartres, de la cathédrale de Langres, de Saint-Étienne de Troyes, ont disparu; mais nous possédons encore, sans compter les jubés plus anciens de la Madeleine à Troyes et de la cathédrale d'Albi — une merveille, — ceux de Quimperlé (1536-1541), de Limoges (1533-1535), et les admirables clôtures d'Amiens, de Chartres et de Rodez. Parmi les chancels, celui de la chapelle de Pagny, exécuté pour le cardinal de Givry et son cousin l'amiral Chabot, occupe le premier rang. Qui l'a vu dans son nouveau cadre, l'hôtel Foulc, à Paris, ne saurait oublier cette charmante menuiserie de marbre aussi élégante de forme que précieuse d'exécution. Parmi les tribunes ou buffets d'orgue, il n'en est pas de plus remarquable que celui de Saint-Maclou de Rouen, dont j'aurai à reparler à propos des productions de jeunesse de Jean Goujon.

Le moulage du jubé de Limoges est au Trocadéro; il est d'une richesse un peu chargée et comme espagnole.

La clôture de Rodez, malheureusement inachevée, est d'un goût plus pur; la verve de l'ornemaniste qui l'a ébauchée, en 1531, s'y montre sous des formes abondantes et souples. Ce morceau splendide compte au nombre des œuvres les plus savoureuses de la Renaissance française.

Rien n'est plus fameux, et à juste raison, que l'imposante clôture historiée qui entoure le chœur de la cathédrale de Chartres. En dehors de la richesse, de la grâce et de la beauté de quelques-unes de ses parties, la clôture de Chartres offre cet intérêt de fournir amplement la preuve, déjà signalée à la Grosse Horloge de Rouen, du maintien, jusqu'en plein XVIe siècle et dans certains centres provinciaux, des traditions gothiques de la sculpture religieuse. A Amiens, les légendes de saint Jean-Baptiste, de saint Firmin et de saint Sauve sont encore absolument dans le goût du XVe siècle, et la Renaissance s'y montre à peine dans quelques détails; il est vrai qu'elles sont plus proches du commencement du XVIe que celles de Chartres; leur style naturaliste indique une main flamande ou bourguignonne. Du reste, cet attachement persistant aux formes nationales ne saurait surprendre dans un milieu où des menuisiers picards taillaient, de 1508 à 1522, un ensemble aussi unique en son genre que les merveilleuses stalles en bois sculpté de la cathédrale. En retard d'un quart de siècle, dans la France du Nord, l'invasion de la Renaissance ne s'en produit pas moins, et brusquement,

vers 1535, ainsi qu'on peut le constater au gracieux tombeau de Sidrac de Lalain, par Georges Monnoyer, à la cathédrale de Saint-Omer[1].

A Chartres, sauf en quelques moulurations et dessins de pilastres, l'aspect architectonique de la clôture demeure franchement flamboyant, ce qui n'étonnera plus, si l'on fait état que cette clôture est de l'invention de Jean Texier, l'illustre architecte du Clocher-Neuf. Dans ce cadre somptueux, autrefois à jour avant l'adjonction au XVIIIe siècle d'une déplorable décoration en stuc à l'intérieur du chœur, les groupes historiés s'enchatonnaient sous les baldaquins et s'enveloppaient de jeux de lumière qui ajoutaient singulièrement à leur effet. La partie architecturale et décorative de cette clôture a été exécutée sous la direction de Jean Texier, de 1511 à 1529; il en est de même des groupes voisins des transsepts, qui sont les premiers en date. Les quatre premiers groupes du bas côté méridional sont de Jean Soulas, un des meilleurs artistes du temps de François Ier. Son style se rapproche du style troyen de l'époque, avec persistance du goût indigène; son exécution et son dessin sont d'une grande finesse. Après la mort du maître, le travail subit de nombreuses interruptions et ne fut achevé qu'au XVIIe siècle. En suivant l'ordre chronologique, les principaux artistes employés sont, au XVIe siècle : Jean Soulas, imagier de Paris; Pierre Delorme et Nicolas Guibert, de Chartres; François Marchand, d'Orléans; au XVIIe et au XVIIIe siècle : Thomas Boudin, Tuby le jeune, Simon Mazières, Augé, de Lyon, etc. Quarante groupes y représentent la Vie de la Vierge et de Jésus-Christ, en commençant par le croisillon sud. Les quatre premiers groupes, je viens de le dire, sont de Jean Soulas, ce sont les plus beaux. Les 16e, 17e et 18e (la *Transfiguration* est un des plus intéressants comme composition), les 29e, 30e, 31e et 32e sont de Thomas Boudin; ils portent les dates de 1611 et 1612. Le stylobate de la clôture offre, dans sa courbure absidale, 35 médaillons représentant des scènes de l'histoire sacrée et profane.

Parmi les artistes provinciaux dont les noms nous sont encore parvenus, on peut citer les noms de Jean Desmarais et Jean Giffard, qui ont travaillé à la cathédrale d'Angers et à Solesmes; Jean Benardeau, à Chartres; Jacques d'Angoulême, à Limoges; Jacques Valleroy, à Saint-Denis; Pierre Valence, Benoît Bomberault, Martin Cloistre..... Mais tout cela est vague; nombreuses, à cette époque, sont les œuvres sans noms et les noms sans œuvres. On voudrait être renseigné sur quelqu'un des monuments exécutés par ce Martin Cloistre, de Blois, que les témoignages contemporains s'accordent à considérer comme le plus brillant

1. D'après l'opinion de M. Palustre, Georges Monnoyer serait aussi l'auteur de la belle statue funéraire de Charles de Lalaing, au Musée de Douai; ce qui permettrait de le ranger parmi les artistes provinciaux les plus remarquables du règne de François Ier.

continuateur de Michel Colombe. Du tombeau de l'église de Montmorency, élevé au père du grand connétable, il ne subsiste aucun vestige; de celui de Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, à l'église de la Motte-Feuilly, il ne reste qu'une statue horriblement mutilée. De qui est la Vierge en marbre, dite d'Écouen, qui fait face, au Musée du Louvre, à la Vierge d'Olivet? De qui la statue de Jeanne de Penthièvre, fille de Philippe de Commines, qu'on admire au même Musée? Sommes-nous en présence d'œuvres de Martin Cloistre ou de Benoît Bomberault? Questions irritantes, qu'un document d'archives pourrait seul éclaircir. De qui encore ce buste en bronze de François Ier, étrangement et outrageusement réaliste, qui provient du Musée des Monuments français, sans qu'on sache rien de son origine? Il paraît avoir été fait pour être encastré dans un médaillon. Ne serait-il pas de la même main que la Vierge d'Écouen? Non moins décevante énigme est cet autre portrait du roi, en terre émaillée, buste jeune, vivant et souriant, si français d'allure, si tourangeau d'exécution, qui a figuré à l'Exposition rétrospective de Tours, un exquis chef-d'œuvre que traduit à merveille le dessin de M. Boudier. Si Jean Clouet, le peintre ordinaire de François Ier, a jamais modelé en terre, ce qui n'a rien d'invraisemblable, c'est ainsi qu'on s'imaginerait volontiers son exécution, légère et subtile comme un crayon. L'œil et la bouche sont d'un peintre, et l'expression en est incomparable. A considérer les divers portraits authentiques du roi galant homme qui nous sont parvenus[1], tous sûrement ressemblants et tous si différents, on se demande par quels avatars a passé cette singulière physionomie.



FRANÇOIS Ier.
(Buste en terre émaillée.)

1. Buste de Tours, bronze du Louvre, portrait de Clouet en pourpoint blanc, portrait en pourpoint violet et portrait du Titien, également du Louvre, effigies de Saint-Denis, etc.

On voudrait aussi connaître les débuts de cette école de Troyes, qui prit un si vif essor après le grand incendie de la ville en 1534 et dont l'influence, avec François Gentil, Jacques Julyot, Dominique Florentin, rayonna sur toute la



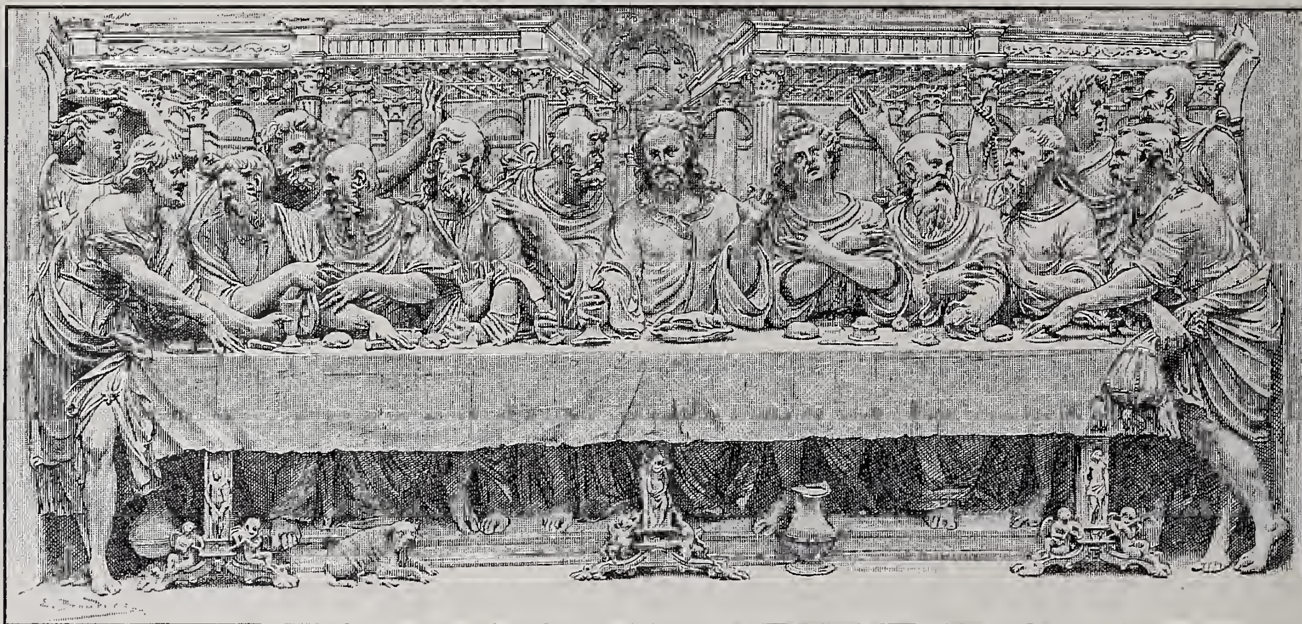
LA VISITATION DE LA VIERGE (ÉCOLE TROYENNE).
(Groupe de l'église Saint-Jean, à Troyes.)

région, mixture curieuse de principes hétérogènes, où le sentiment gothique de la Champagne coudoie longtemps les méthodes venues de Touraine, d'Allemagne et d'Italie. Les églises de Troyes sont des musées de sculptures et de vitraux qui n'ont point encore livré leurs secrets. J'ai toujours eu un faible pour le groupe de l'église Saint-Jean qui représente la *Visitation de la Vierge*. N'étaient quelques lourdeurs de détail, on l'attribuerait à un maître; le sentiment en est accorte, la

composition pleine de grâce. Il y a dans cette belle œuvre je ne sais quel parfum de Touraine, relevé d'un fumet de terroir, qui est tout à fait délicieux. J'en attribuerais volontiers l'exécution aux premières années du règne de François I[er], vers 1520.

Cette église Saint-Jean de Troyes est, du reste, un véritable musée. Le retable de l'autel, attribué à Jacques Julyot, est célèbre. Je donne ici la reproduction de la partie centrale représentant la *Cène*.

Sans vouloir m'arrêter à l'examen des œuvres du bois, — il aurait fallu le faire pour les stalles d'Amiens, d'Albi et de Gaillon, ces merveilles de l'art du huchier, —

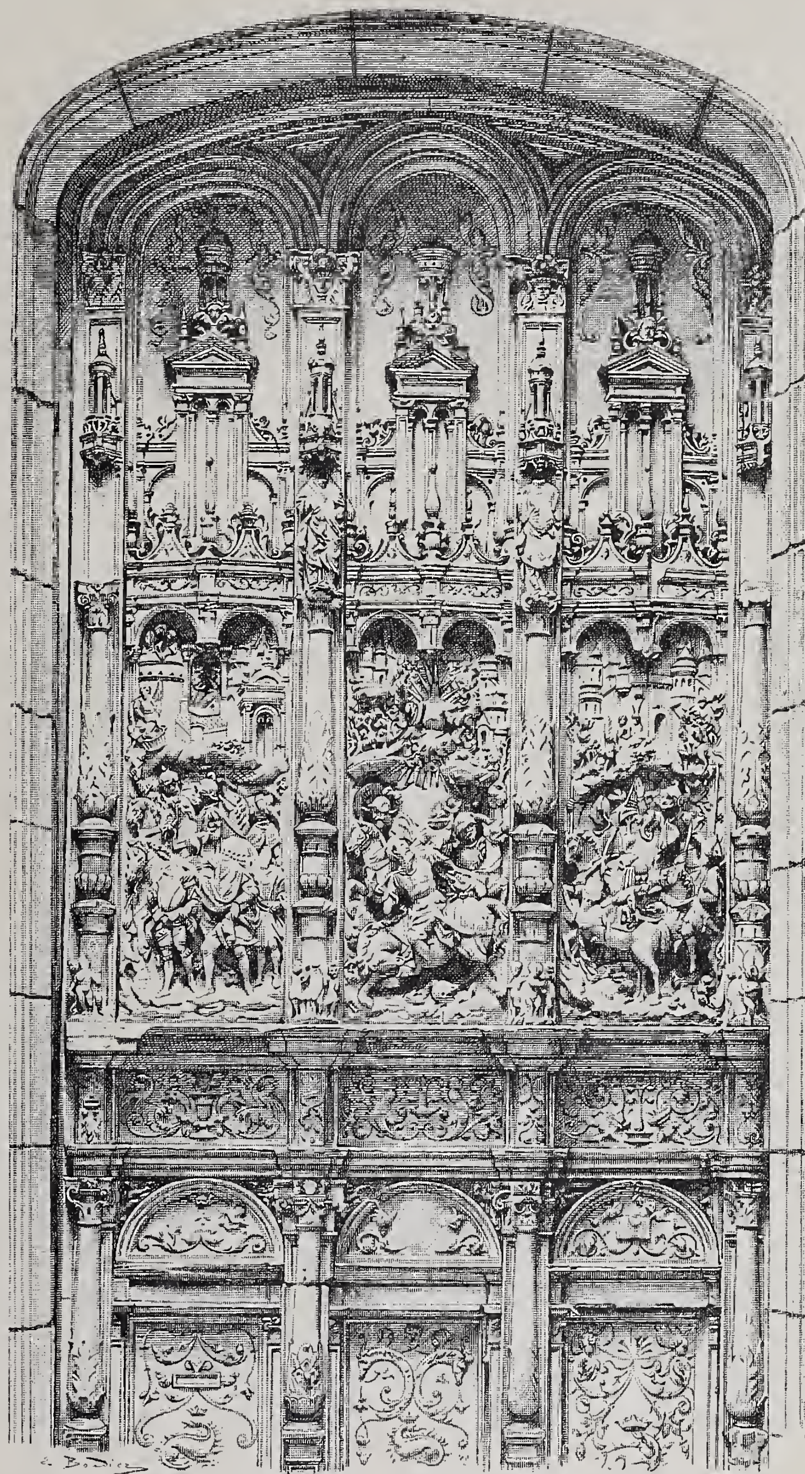


LA CÈNE (ÉCOLE TROYENNE DU XVI[e] SIÈCLE).
(Bas-relief de l'église Saint-Jean, à Troyes.)

je ne puis m'empêcher cependant de dire quelques mots de deux monuments qui dépassent les horizons habituels de la menuiserie, par le rôle qu'y joue la sculpture proprement dite : les stalles d'Auch et les portes de Beauvais.

Le chœur canonial de la cathédrale d'Auch est fermé par une décoration qui est, en son genre, la plus vaste et la plus riche de France. Les stalles, au nombre de 113, sont en chêne et travaillées avec un art et une délicatesse vraiment prodigieuses. Sur chaque dossier se dresse une figure allégorique, soutenue par un pendentif décoré lui-même de petits bas-reliefs et d'arabesques. Ces stalles sont séparées les unes des autres par des pilastres chargés de statuettes, de niches, de clochetons, d'aiguilles, de feuillages et de fleurs. « Les petits groupes de statuettes, dit M. Célestin Port, fourmillent, animés d'une vie souriante et gracieuse. L'art, comme touché déjà des premiers rayons de la Renaissance, s'y déploie tout aimable

et ingénieux. L'artiste s'y montre indifférent à l'idée religieuse et allie sans scrupule aux légendes de la symbolique chrétienne les sibylles, les faunes, les bacchantes,



PORTE DU TRANSSEPT MÉRIDIONAL DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS.
(Sculpture en bois de Jean le Pot.)

les satyres mêmes, et Ganymède, et Vénus, et Cupidon. » Cet ensemble, d'une perfection miraculeuse, a été exécuté de 1520 à 1529. On sait que le chœur d'Auch est orné de vitraux qui passent, avec quelques vitraux de Beauvais, d'Ecouen, de

Montmorency et de Rouen, pour les plus achevés que nous ait laissés la Renaissance. Ils sont l'œuvre d'Arnaud de Moles, qui les termina le 25 juin 1513.

Les portes en bois du transsept de Beauvais sont des chefs-d'œuvre dont on ne trouverait pas ailleurs l'équivalent. Ni les portes d'Aix, ni celles de Saint-Wulfran d'Abbeville et de Saint-Maclou de Rouen, si belles qu'elles soient, ne peuvent leur être comparées. Celles du portail nord sont encore toutes gothiques, d'une pureté, d'une élégance et d'une harmonie charmantes; on ignore le nom du huchier qui les a exécutées. Celles du portail méridional sont de Jean Le Pot. La présence de la salamandre témoigne assez de leur origine; nous pouvons donc être certains qu'une partie des sommes consenties par François I[er], au retour de sa captivité, fut consacrée au payement de ces vantaux opulents. En tenant compte du temps nécessaire pour mener à bien une semblable entreprise, on peut fixer leur achèvement aux alentours de 1535. Le goût de la Renaissance à l'antique y triomphe sans réserve, avec une sorte d'outrance qui n'est pas pour déplaire et que les lois du pittoresque font facilement absoudre. Au milieu de pilastres, de dais, de frontons et d'arabesques, d'une fantaisie succulente et drue, s'épanouissent six reliefs monumentaux tirés de l'*Histoire de saint Pierre et de saint Paul*. Avec un art surprenant, l'artiste a gradué ses effets et ménagé la transition entre les parties basses, qui sont relativement simples, et ces panneaux en haut relief, où s'agite, dans d'imposants paysages, une foule tumultueuse de cavaliers, d'hommes d'armes et de personnages en riches atours. Il avait compris, avec ce sens logique d'un maître nourri de la forte moelle des Gothiques, qu'il ne suffit pas de superposer ses motifs pour étonner le regard, que la grande difficulté est l'ordonnance et la relation des plans, qu'une porte est une architecture, et qu'elle ne doit être traitée ni comme un meuble, ni comme un coffret, que les modes d'expression doivent se diversifier selon qu'ils s'appliquent à des parties éloignées ou rapprochées du regard, qu'enfin la judicieuse disposition de l'ensemble, unie à une irréprochable perfection de détail, est la raison suprême d'une composition destinée à être vue de loin aussi bien qu'à être admirée de près.



FRISE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.

CHAPITRE III

APOGÉE DE LA RENAISSANCE. — LES GRANDS ARTISTES DU RÈGNE DE HENRI II.
PIERRE BONTEMPS, JEAN GOUJON, GERMAIN PILON.



A la mort de François Ier, l'évolution commencée sous Charles VIII touche à son apogée. Des idées, des sentiments et des méthodes de notre sublime Moyen Age, encore vivaces à la mort de Michel Colombe, il ne reste plus que de vagues réminiscences. L'esprit antique triomphe sans partage. Il s'agit désormais pour la France d'y rencontrer les éléments d'un art nouveau, expressif et homogène. C'est à quoi vont s'appliquer, avec un succès digne de toute admiration, les grands artistes du règne de Henri II. Je n'ai pas l'esprit assez morose pour me complaire en des regrets stériles. Je dois maintenant montrer comment le génie national a refleuri en ces voies incertaines et comment les instincts permanents de notre race sont parvenus à triompher de formules qui paraissaient destinées à les éteindre.

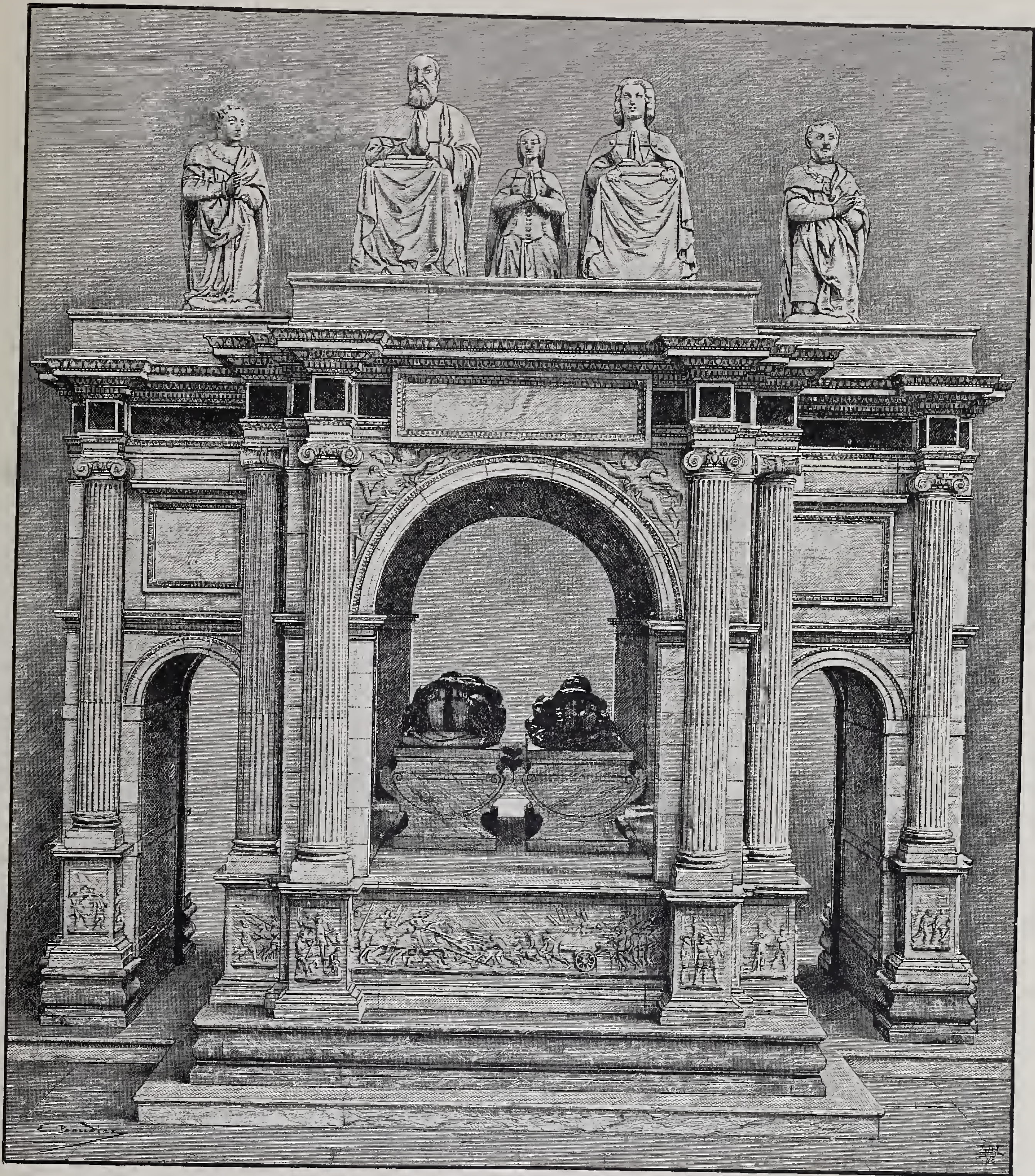
Le Tombeau de François Ier, à Saint-Denis, est, je m'imagine, l'œuvre la plus

remarquable qu'aient produite, au temps de la Renaissance, les efforts réunis de l'architecture et de la sculpture, et la première où les formes nouvelles se soient manifestées avec une entière autonomie. Nulle conception du même genre, soit en Italie, soit ailleurs, ne pourrait entrer en comparaison avec celle-ci. Philibert Delorme[1], auquel Henri II avait confié la direction du travail, y a déployé tous ses talents. De l'invention, encore timide d'Antoine Juste, qui consistait à élever les priants au-dessus d'un piédestal à claire-voie où se trouvaient enfermés les gisants, le brillant architecte du château d'Anet et des Tuileries a fait un véritable édifice, quelque chose de monumental, de grandiose et d'exquis. Ce merveilleux cénotaphe est dans toutes les mémoires. En même temps qu'un tombeau, c'est un arc de triomphe. Si les souvenirs de l'ancienne Rome s'y reflètent, c'est avec un à-propos, une discrétion et une mesure qui révèlent d'emblée un très grand artiste, un maître sûr de son goût et de ses moyens, et qui se sent de taille à rajeunir une forme vieillie, en la vivifiant de sa propre originalité. Il est de fait qu'on ne peut contempler cette délicieuse architecture, où les marbres blanc, gris et noir jouent dans une pondération si délicate, sans éprouver une sensation de quiétude et un peu de ce plaisir indéfinissable que vous donne une musique harmonieuse. C'est trop peu dire de la création de Philibert Delorme qu'elle atteint à la perfection, comme œuvre architecturale; elle a quelque chose de plus encore, un je ne sais quoi qu'elle tient de la quintessence de grâce, de raffinement et d'élégance qui est le propre du style Henri II. L'ordonnance, cependant, est des plus simples : un massif en croix grecque, flanqué de colonnes cannelées à chapiteaux ioniques, une arcade médiane pour abriter les sarcophages, deux passages latéraux, une plinthe brodée de légers reliefs, un large soubassement et, sur la terrasse, cinq statues agenouillées.

Dans son aspect d'ensemble et dans sa composition architecturale, le tombeau de François I[er] est donc irréprochable; jamais les ordres antiques n'ont été maniés par un moderne avec autant de délicatesse, un sentiment aussi personnel. Quand Percier a dessiné son joli arc de triomphe du Carrousel, il a certainement eu dans la mémoire le chef-d'œuvre de Philibert Delorme. Au point de vue de sa destination, comme à celui de la logique distributive de sa décoration, il est certain que le monument de Saint-Denis n'est pas sans prêter à quelques critiques. Je ne crois pas, par exemple, qu'un artiste de l'époque gothique eût placé aussi en dehors de la portée du regard les parties essentielles de sa sculpture : pour examiner les ciselures du stylobate, il faut positivement se mettre à genoux; pour admirer les gisants, il faut grimper dans l'intérieur de l'édicule, et pour voir les priants, comme il conviendrait de

1. Philibert Delorme, abbé commendataire d'Ivry, conseiller et aumônier du roi (né à Lyon vers 1515, mort à Paris en 1570).

voir des portraits, il faut se hisser sur une échelle. De plus, mais ceci n'est peut-être pas imputable à l'architecte, le monument se trouve comme emprisonné, étouffé



ENSEMBLE DU TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier, A SAINT-DENIS.

entre les piles du transsept; il est impossible d'embrasser ses faces latérales sous une certaine reculée : défaut secondaire, cependant, en comparaison du profit que l'artiste en a tiré pour l'effet lumineux, ainsi concentré, de sa façade.

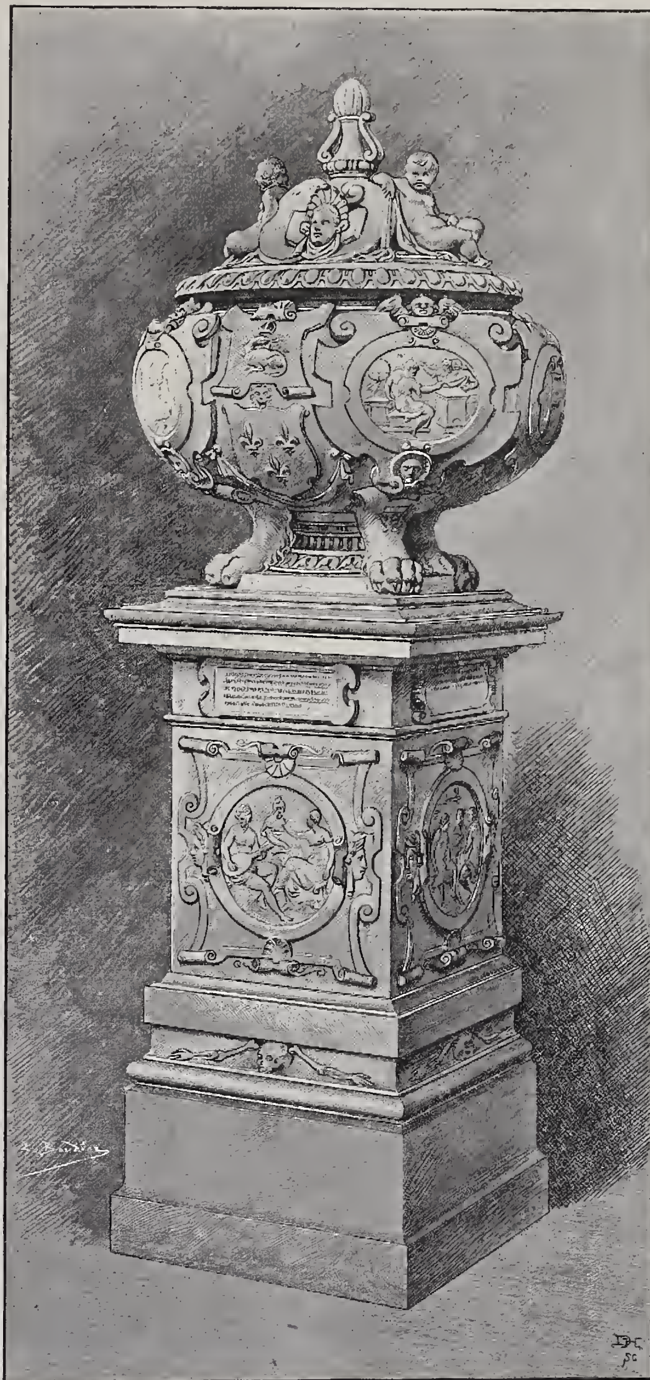
Le travail, commencé dès 1548, au plus tard en 1549, n'était achevé qu'à la mort de Henri II, en 1559. Les comptes royaux nous font connaître les noms des artistes employés par Philibert Delorme; ce sont : François Marchand, Ambroise Perret, Jacques Chanterel, Germain Pilon, Ponce Jacquiau, — qu'il ne faut pas confondre avec le Paul Ponce Trebatti attaché aux travaux du Louvre, — et un maître qu'il conviendra désormais de placer au niveau des plus éminents : Pierre Bontemps. L'illustre Jean Goujon, que les guides continuent toujours à faire intervenir, n'a point collaboré au monument de Saint-Denis.

Pierre Bontemps. — Le silence de l'histoire a de criantes injustices quand il s'agit de la sculpture française; il est complet sur Pierre Bontemps. On ne sait rien de certain sur sa naissance, ni sur ses origines, sauf qu'il était bourgeois de Paris et qu'il vivait encore en 1556[1]. Son nom apparaît dans les comptes pour l'exécution de l'urne du cœur de François Ier, dont nous parlerons tout à l'heure, et pour la sculpture du tombeau de Saint-Denis. C'est tout, et cela suffit cependant pour lui assurer l'immortalité.

Il n'y a pas lieu de reprendre ici les arguments qui déterminent la part certaine de Bontemps dans le tombeau. On peut tenir pour acquis que Pierre Bontemps a eu la direction générale de la sculpture dans l'œuvre de Philibert Delorme et qu'il est personnellement l'auteur des quarante-deux bas-reliefs du soubassement. Bontemps était alors dans la maturité du talent, peut-être même touchait-il à la vieillesse, car un document récemment mis au jour fait intervenir, en 1550, la collaboration de François Marchand, sculpteur alors employé au jubé de Saint-Père de Chartres et à la clôture de la cathédrale. Cette collaboration n'est pas douteuse et, à en juger par les quittances de payement, elle n'a pas laissé d'être importante. Mais sous quelle forme s'est-elle produite? Telle est la question? Je ne saurais admettre que Bontemps, artiste sûrement considérable et hautement considéré, homme de confiance de la cour et de Philibert Delorme, ait abandonné la direction d'une œuvre à laquelle sa réputation était attachée. L'examen des grandes figures du tombeau — gisants et priants — et leur comparaison avec les compositions authentiques de Marchand, à la clôture de Chartres (Histoires de la Purification et des Saints Innocents), avec une statue d'apôtre du Musée de la même ville, identifiée par M. F. de Mély (*Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1887), et avec les bas-reliefs du jubé de Saint-Père, conservés à Saint-Denis et à l'École des Beaux-Arts, me portent à

1. Alexandre Lenoir, dans son *Musée des Monuments français,* le dit né à Paris. En 1555, il y demeurait rue Sainte-Catherine, et, cette même année, il exécutait un bas-relief représentant les *Quatre Saisons,* pour la chambre du Roi, à Fontainebleau.

estimer, jusqu'à preuve formelle du contraire, que ledit Marchand, tailleur d'images ambitieux et habile, mais diffus, maniéré et italianisant lorsqu'il se trouve livré à son goût personnel, n'a joué ici qu'un rôle de praticien, et que Pierre Bontemps doit être tenu pour l'inventeur des maquettes de terre.



URNE FUNÉRAIRE DU CŒUR DE FRANÇOIS Ier,
ŒUVRE DE PIERRE BONTEMPS.
(Basilique de Saint-Denis.)

Ces diverses statues sont généralement d'une exécution lourde et massive, tandis que l'invention en est fort belle. Si le génie du maître qui a sculpté les frises du stylobate, merveilles d'imagination, de mouvement et de délicatesse, apparaît dans la composition de ces figures, surtout dans le dessin du cadavre de François Ier, qui est d'une noblesse admirable et d'une vérité tragique, il semble, par contre, qu'il soit difficile d'y reconnaître sa main. Cette dernière figure est cependant d'une si émouvante beauté et d'une si savante anatomie, d'un style si supérieur à toutes les autres, qu'on peut sans témérité la considérer comme l'expression complète de la pensée de Bontemps. Tout ce que nous connaissons de François Marchand doit nous faire, sur ce point, écarter son nom. Quant aux « figures de Fortune » des tympans et aux élégants reliefs qui décorent le berceau de la voûte, nous savons pertinemment, par les comptes, qu'ils sont, les premières, d'Ambroise Perret, les seconds du même Perret, de Ponce Jacquiau et de Germain Pilon. L'ornementation proprement dite, moulures, corniches, chapiteaux, etc., est due à Jacques Chanterel. Un goût sévère et pur, tel qu'on n'en vit pas depuis l'Antiquité, s'y unit à un art infini. Philibert Delorme a été servi à souhait par tous ses collaborateurs, son œuvre ne trahit aucune faiblesse: la Révolution elle-même l'a

respectée et elle est aujourd'hui encore la gloire de la basilique de Saint-Denis.

Dans cet ensemble si parfait, la frise historiée de Pierre Bontemps brille d'un éclat merveilleux. La campagne mémorable, qui se termina par la victoire de Marignan, a fourni à l'artiste les sujets des vingt et un bas-reliefs de la façade orientale, depuis l'entrée en Italie jusqu'à la prise de Milan; la bataille de Cérisoles et l'entrée du comte d'Enghien dans la ville de Carignan remplissent les bas-reliefs de la façade occidentale. Les artifices de plume s'épuiseraient à vouloir dépeindre la richesse des épisodes, où se déroulent, en masses profondes, l'infanterie, la cavalerie, l'artillerie, les armures, les étendards, les panaches, devant les villes, au milieu des campagnes fleuries, des montagnes et des vallées, sans confusion, sans effort, sans puérile minutie, toutes choses à leur plan, à leur valeur, comme dans le récit d'un historiographe scrupuleux, la vie répandue partout, la vie jaillissant sous la manœuvre d'un ciseau qu'aucune difficulté n'entrave ni ne refroidit.

Lorsqu'il a exécuté ces délicieux morceaux, Bontemps avait sous les yeux les frises d'Antoine Juste au tombeau de Louis XII. Mais combien le maître français se montre plus libre, plus inventif, plus délicat que le maître italien!

Pour l'urne du cœur de François I[er], la certitude d'origine n'est pas moins complète. Un passage des *Comptes des Bâtiments du Roi* ne laisse aucun doute à cet égard. L'œuvre est entièrement de la main et de l'invention de Pierre Bontemps, et c'est encore un chef-d'œuvre. La charge d'une telle commande (1549), coïncidant avec les travaux de Saint-Denis, indique la situation exceptionnelle qu'occupait alors le maître sculpteur.

François I[er] était mort à Rambouillet de la façon foudroyante que l'on sait, le 31 mars 1547. Il avait légué les parties les plus nobles de son corps, son cœur, sa cervelle et ses entrailles, à l'abbaye des religieuses de Notre-Dame des Hautes-Bruyères, près Montfort-l'Amaury. Pour recevoir ce précieux dépôt, Pierre Bontemps fit sortir d'un bloc de marbre blanc un admirable monument en forme d'urne funéraire. Sauvé avec son piédestal par Lenoir, en 1793, il est aujourd'hui placé dans la basilique de Saint-Denis, à côté du cénotaphe de Philibert Delorme, en face des autres productions du même sculpteur.

Une plinthe sculptée d'emblèmes funéraires entoure la base du piédestal. Sur chacune des faces de celui-ci se présente un élégant cartouche accompagné de têtes laurées, et dans cette sertissure d'un charmant effet, quatre compositions : l'Astronomie, la Musique instrumentale, le Chant et la Poésie lyrique, que l'artiste a ciselées, avec une liberté et une grâce exquises. L'urne, amplement galbée, a pour tout support quatre griffes robustes. Des cartouches, des draperies, des têtes de femmes, des mufles de lions, des écussons aux armes de France, des initiales couronnées, des

salamandres dans les flammes, déploient au pourtour une décoration de la plus grande richesse. Quatre bas-reliefs, travaillés et finis comme des camées, représentent l'Architecture, la Sculpture, la Peinture et la Géométrie; les arts et les sciences se trouvent ainsi réunis autour du cœur d'un prince qui avait mis sa gloire à les encourager. Le couvercle de l'urne est orné de mascarons, de têtes d'anges et de deux petits génies accoudés, qui tiennent des torches renversées. L'amortissement, formé autrefois par un cœur, a été remplacé par une pomme de pin banale. Ce cœur symbolique, détaché du vase qu'il surmontait lors de l'aliénation de 1793, a été retrouvé par M. Palustre, entre les mains de M. le baron Le Prieur de Blainvilliers, à Paris. Il faut espérer qu'il viendra un jour reprendre sa place primitive. En tout cas, il serait facile d'en tirer une exacte copie, pour la substituer à la malencontreuse pomme de pin.

On reconnaît aisément, dans ce joyau parachevé *ad unguem,* les signes distinctifs de la manière de Bontemps. Un égal sentiment de convenance a réglé le choix des motifs allégoriques comme celui des ornements qui enserrent tout l'édicule de leurs précieuses broderies. Il n'est pas jusqu'à la beauté du marbre, harmonieusement patiné par le temps, qui n'ajoute à l'éclat de ce chef-d'œuvre.

Jean Goujon. — Nous voici parvenus à la plus éminente individualité de la Renaissance française, certainement à sa gloire la plus populaire et la plus indiscutée. Jean Goujon est un de ces artistes privilégiés, rares sommets de l'histoire de l'art, dont le nom n'éveille que sympathie et admiration.

S'il est licite de dire que Michel Colombe clôt le Moyen Age dans sa dernière incarnation et le clôt magnifiquement, il convient de reconnaître que Jean Goujon, vivifiant d'un souffle jeune et puissant la rénovation à l'antique à laquelle s'étaient employés les artistes de Louis XII et de François Ier, et même Michel Colombe, est véritablement le chef et le fondateur de la sculpture moderne. L'éditeur Jean Martin le mettait, dès 1547, au nombre des personnages dignes de l'immortalité. Sauval, au xviie siècle, le considérait comme le plus grand sculpteur qu'ait produit la France, et, depuis, il est toujours resté en lumière; sa renommée n'a fait que grandir, elle ne saurait recevoir du temps aucune atteinte. Un rare bonheur a voulu qu'à travers tant de vicissitudes qui ont dilapidé notre patrimoine artistique, nous ayons conservé les plus beaux ouvrages de Goujon.

On ne sait rien du lieu d'origine de Jean Goujon. Divers indices tendent à faire supposer qu'il était Normand. Mais cette probabilité même reste vague; quelques auteurs estiment qu'il était Parisien : les deux hypothèses peuvent également se

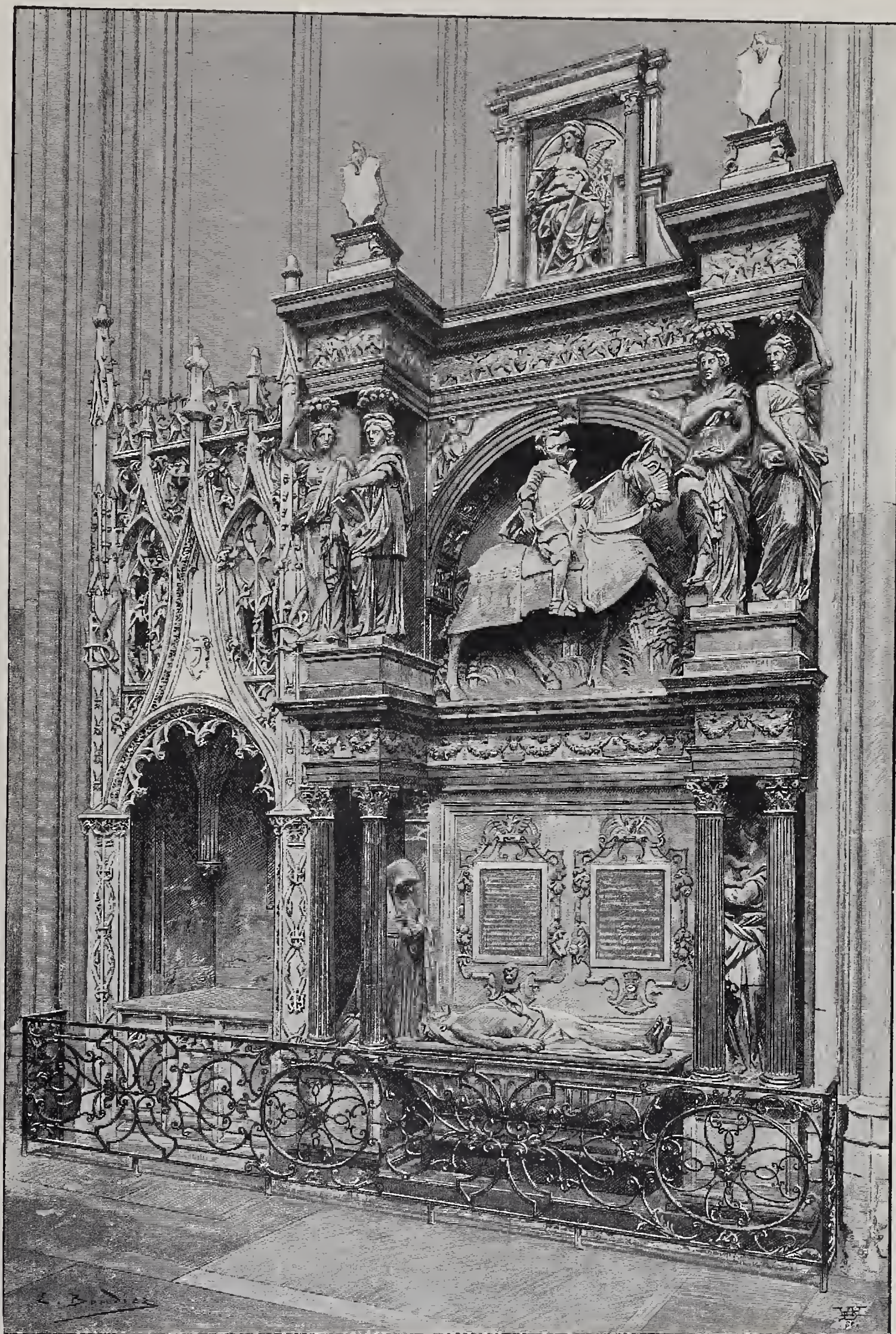
soutenir. Même incertitude sur la date de sa naissance[1]. L'époque approximativement connue de sa mort permet de supposer qu'il est né aux alentours de 1510, à peu près en même temps que les trois grands architectes du règne de Henri II, ses trois illustres collaborateurs : Philibert Delorme, Jean Bullant et Pierre Lescot.

Au plus loin que nous puissions remonter dans la vie de l'artiste, nous le trouvons à Rouen; de 1540 à la fin de 1541, il est occupé aux travaux de Saint-Maclou et de la cathédrale. A Saint-Maclou, le document mis au jour par M. Deville permet de lui attribuer les deux élégantes colonnes en marbre noir de Tournai, à chapiteau doré, qui soutiennent la tribune de l'orgue, la fontaine qui accompagnait le porche, et le dessin, tout au moins, des deux principales portes en bois qui ornent cette jolie église. La composition de ces portes est tout à fait charmante; l'exécution, en plusieurs points, porte les signes avant-coureurs de cette technique miraculeuse qui apparaîtra bientôt dans les sculptures d'Écouen, d'Anet et de Paris. M. Palustre attribue à Goujon la partie dormante de la porte de gauche; c'est évidemment celle où les accents du style accusent le mieux la manière du maître. Il semble toutefois qu'on soit fondé à lui faire aussi honneur des montants inférieurs de la même porte et du panneau central avec son masque de bronze[2]. Quant à la disposition originale des colonnes de l'orgue et au franc parti d'encorbellement qu'ils accusent, on doit y voir le témoignage, chez celui qui en a conçu le dessin et l'arrangement, d'un sens très fin de la décoration architecturale. Je crois, du reste, qu'au début de sa carrière, Jean Goujon s'est surtout adonné aux travaux d'architecture. On sait qu'il était architecte en même temps que sculpteur. Dans tout ce qu'il exécutera plus tard, son génie se montrera habile à manier les ensembles et à distribuer les masses.

Nous avons vu qu'il avait sculpté, à la cathédrale, une statue de Georges II d'Amboise et que cette figure, aujourd'hui perdue, avait été remplacée par une autre, en robe de cardinal, à laquelle Goujon était demeuré étranger. Mais ce ne sont pas ces travaux, en somme, d'assez minime importance, qui suffiraient à expliquer la grande renommée de Goujon, dès 1541, au moment où Pierre Lescot l'appelait à Paris pour l'exécution du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois; il a dû prêter son concours à d'autres commandes. A côté du charmant tombeau gothique de Pierre de Brézé et en face des cardinaux d'Amboise, se dresse précisément un monument, celui de Louis de Brézé, sénéchal de Normandie, érigé par sa veuve, Diane de Poitiers, de 1536 à 1544, qui, par sa composition générale comme par la perfection de certains de ses détails, est reconnu pour une des créations les plus remarquables

1. Voir l'excellent travail de M. A. de Montaiglon, paru en 1884-1885, dans la *Gazette des Beaux-Arts*.
2. Malheureusement, ces belles portes, que nous avons connues avec une magnifique patine qui faisait l'admiration des délicats, ont été absolument déshonorées par les moulages maladroits qui en ont été faits.

de la sculpture française. Goujon ayant été, par la suite, l'artiste préféré de Diane, n'aurait-il pas motivé cette significative faveur par quelque besogne de marque? Son



TOMBEAUX DE LOUIS ET DE PIERRE DE BRÉZÉ, A LA CATHÉDRALE DE ROUEN.

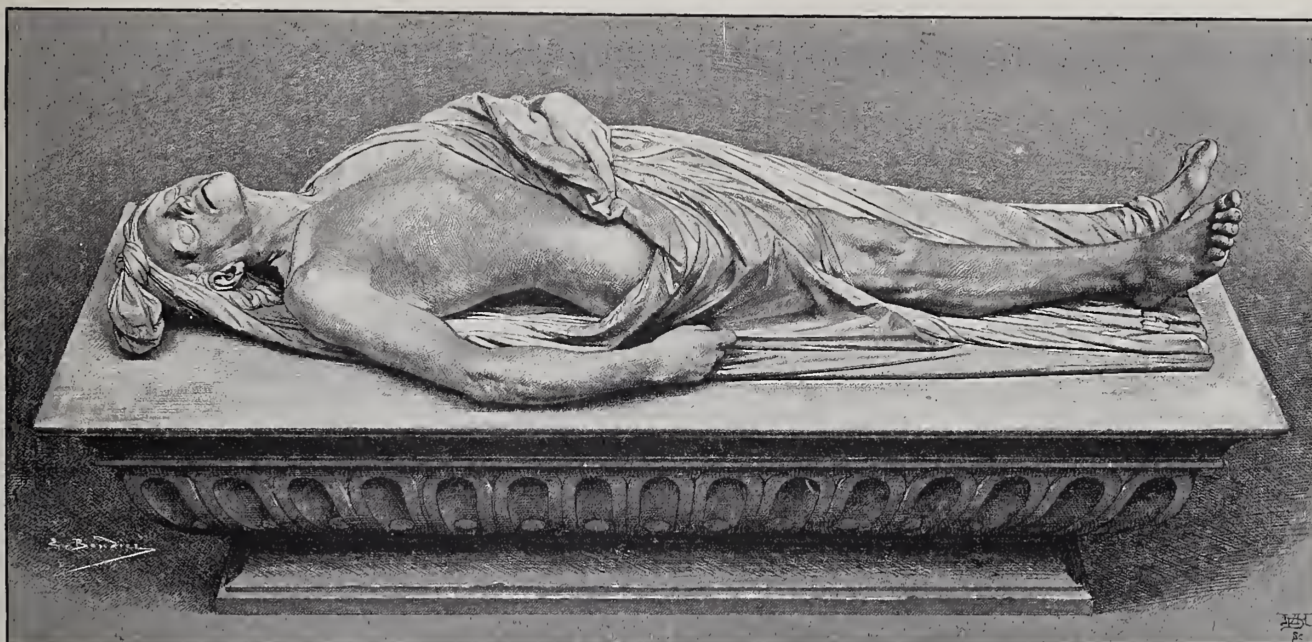
nom se présente tout naturellement à l'esprit devant le cénotaphe de Louis de Brézé. Les dates n'y contredisent point, car, à l'époque où fut commencé le travail, c'est-à-dire vers 1536, Jean Goujon habitait Rouen. Mais il y a plus : ceux qui

voudront bien examiner ce beau monument en toute indépendance seront, je pense, frappés, comme moi, des raisons d'ordre esthétique qui tendent à en attribuer le principal mérite à Goujon. M. Palustre admet cette attribution pour le gisant; M. de Montaiglon, plus hésitant, ne la rejette pas d'une façon formelle. Pour moi, après mûre réflexion, j'en suis venu à penser que Jean Goujon seul est l'auteur de l'ordonnance architectonique — originale et vraiment d'un maître, — qu'il a exécuté lui-même toute la partie basse, frises, cartouches et chapiteaux, et que la force de son génie naissant se révèle dans la figure du gisant.

Le reste, y compris la médiocre figure de Diane, agenouillée en costume de veuve, et la lourde Vierge qui lui fait pendant, est d'une autre main, sans doute de ce Nicolas Quesnel dont nous parlent les comptes et qui travaillait à la cathédrale en 1540; Nicolas Quesnel aurait achevé l'œuvre commencée par Goujon et lui aurait succédé en 1542, après le départ de celui-ci pour Paris. Voici mes arguments. Les colonnes du soubassement, en marbre noir, à chapiteaux dorés, sont d'un dessin et d'une matière *identiques* à ceux des colonnes de Saint-Maclou; les ornements, d'une facture si ferme, si souple et si spirituelle, peuvent être rapprochés, dans leurs détails, de certains ornements du Louvre qu'on sait être de Jean Goujon; je parle notamment de ces têtes de bélier, de ces masques d'enfants souriant set joufflus, de ces guirlandes de fruits, dont on retrouve les similaires dans la tribune de la salle des Cariatides. Pour le gisant, les analogies sont plus indécises, parce que nous ne connaissons aucune statue iconique de Goujon; mais là encore les probabilités de l'attribution s'imposent. Ce gisant est unique en sa perfection. L'artiste capable de traiter le nu avec tant de vérité, d'ampleur et de simplicité, était le premier sculpteur de son temps et l'un des plus grands de tous les temps. Quel autre que celui qui allait modeler la Diane d'Anet et les figures de la Fontaine des Innocents eût été capable de répandre ainsi la vie sculpturale dans ce beau corps tranquille que la mort n'a pas encore raidi? Faut-il songer à Bontemps? Aucun indice ne le permet; mais la facture des mains et des pieds, si prodigieuse d'observation, le jet de la draperie, les larges méplats du visage, de la poitrine et des jambes incitent à d'autres comparaisons. D'ailleurs, si l'on objectait, comme argument contraire, la grande sévérité du style, en désaccord avec les manifestations ultérieures de la manière du maître, on pourrait répondre qu'à ce moment Goujon était encore dans toute la vivacité de son sentiment provincial, forcément plus rude et plus intransigeant. L'artiste qui a sculpté le gisant du tombeau de Brézé, s'il n'est pas Goujon lui-même, est alors son égal. De tous les gisants qu'ont produits les XVe et XVIe siècles, celui-ci est le plus beau. Je vais plus loin encore, et j'estime qu'il faut mettre cette figure au nombre des huit ou dix chefs-d'œuvre les plus admirables de la sculpture française. La

tradition locale qui en fait honneur à Jean Goujon est, pour une fois, d'accord avec la vraisemblance.

Donc, sur la fin de 1541, Goujon est mandé à Paris pour collaborer à l'exécution du jubé, ou, comme on disait alors, du *pupitre* de Saint-Germain-l'Auxerrois (1541-1544). Pierre Lescot, qui allait s'illustrer par la direction des travaux du Louvre, en était l'architecte. Les feuillets de comptes retrouvés sur les reliures d'une collection de l'ancien *Journal des Débats* permettent de déterminer exactement la part de notre sculpteur, qui comprenait, au centre, le bas-relief de l'Ensevelissement du Christ, et, sur les côtés, au-dessus des colonnes, les Quatre



STATUE TOMBALE DE LOUIS DE BRÉZÉ.
(Cathédrale de Rouen.)

Évangélistes, aussi de basse taille. Le reste était de Laurent Regnauldin, de Simon Le Roy et de Pierre Berton de Saint-Quentin, l'auteur du retable de Saint-Merry, aujourd'hui au Musée Carnavalet. Ce jubé, qui était une des merveilles du temps, fut détruit, en plein XVIIIe siècle, sur l'ordre du chapitre de l'église. Dans le désastre, les bas-reliefs de Goujon seuls furent sauvés. Après diverses vicissitudes, le Louvre les a recueillis. Ils sont trop connus pour qu'il y ait lieu de les décrire et d'en louer la précieuse et élégante finesse, que fait valoir le grain serré de la pierre de Saint-Leu. Il est cependant une remarque à faire à leur propos, c'est que Goujon, placé dans le milieu parisien, subit immédiatement l'influence du Rosso et de l'École de Fontainebleau[1]. Le style des figures du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois

1. Comparer les bas-reliefs de Goujon avec la *Mise au tombeau* du Rosso, aujourd'hui au Musée du Louvre et qui était, du temps de Goujon, au château d'Écouen.

est, en ce sens, très particulier. Faut-il y voir l'exécution d'un programme ou une adroite condescendance au goût de la cour? Il est impossible de le dire; mais le fait est patent. Le génie du maître se retrouve, du reste, tout entier dans l'exécution, qui est d'une fraîcheur et d'une délicatesse exquises, et dans l'emploi si heureux et si neuf du relief bas, qu'on sait avoir été l'une des grandes originalités de Jean Goujon.

Je pense que le travail qui suivit, dans la vie de Goujon, l'exécution du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, est la décoration de l'hôtel Carnavalet, construit par Pierre Lescot pour Jacques de Ligneris, président au Parlement de Paris. Les travaux, commencés dans le courant de 1544, devaient être fort avancés en 1546, au moment où le maître architecte, dont la réputation avait grandi d'une manière extraordinaire, recevait mission de reconstruire le Louvre[1]. L'œuvre de Lescot a subi de graves altérations, mais ce qu'on en discerne au milieu des remaniements ultérieurs reste d'une grâce charmante. Toutes les sculptures ne sont pas de la main de Goujon. L'arc triomphal de l'entrée, avec ses attributs et ses cartouches élégants et ses deux bas-reliefs aux lions, ainsi que les admirables têtes de satyres qui forment les claveaux des archivoltes de l'ancienne galerie à jour, sont sûrement de lui. Ces claveaux sont les merveilles du genre et le point de départ des mascarons expressifs qui deviendront, au XVII[e] siècle, une des caractéristiques de la décoration française. Le faire en est d'une souplesse, d'une vigueur et d'une liberté sans pareilles; leur intérêt s'accroît encore de toute la simplicité de cette architecture presque nue et sans ornements inutiles.

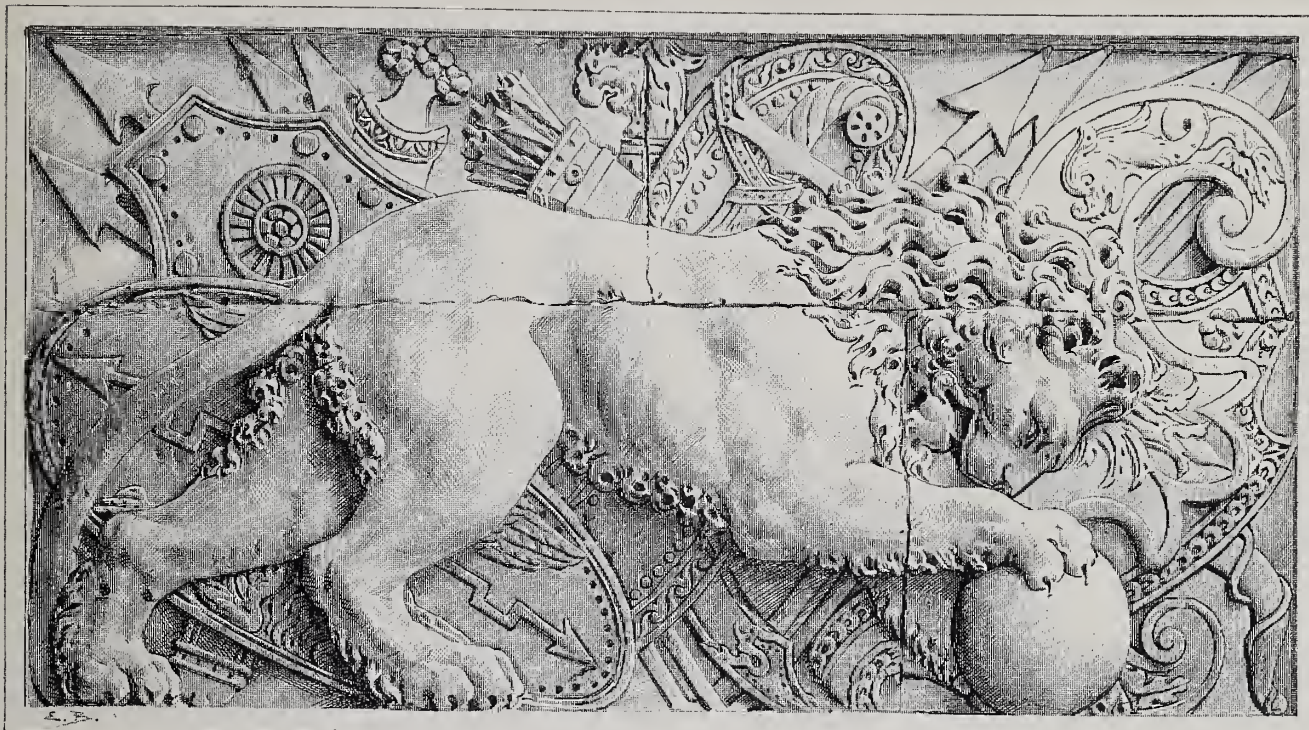
Quant aux quatre grandes figures des Saisons qui ornent la façade principale de la cour, elles sont certainement du dessin de Goujon; mais leur exécution est trop molle pour qu'on puisse y reconnaître son faire personnel.

Vers le même moment, ou peu après, Goujon est employé par Anne de Montmorency au château d'Écouen. Jean Martin, l'auteur de la première traduction française de Vitruve (Paris, Gazeau, 1547), ne nous laisse aucun doute à cet égard[2]. Le passage invoqué par les biographes de Goujon nous apprend, en outre, que celui-ci y fit à la fois besogne de sculpteur et besogne d'architecte. La grande cheminée de la

1. Des trois grands architectes de la Renaissance française, Lescot est certainement celui dont le goût se montra le plus pondéré, le plus délicat. Pierre Lescot, seigneur de Clagny, conseiller au Parlement, aumônier du roi, était de source noble et d'éducation libérale. Il dirigea les travaux du Louvre jusqu'à sa mort, en 1578. Il fut enterré à Notre-Dame, dont il était chanoine.

2. Cette édition de Vitruve, remarquable à plusieurs titres, est enrichie de figures dont Jean Goujon a fourni les maquettes; elles sont assez médiocres d'exécution, et je ne crois pas que son propre crayon y ait pris part. Ce qui est bien de lui, au contraire, comme dessin et comme faire, c'est l'admirable frontispice aux Satyres, de la première édition française du Poliphile (1554). Avec deux ou trois encadrements dessinés par Holbein, pour l'éditeur Froben, c'est incontestablement la plus merveilleuse composition de ce genre qu'on puisse citer.

salle des Gardes et l'autel de la chapelle, aujourd'hui au château de Chantilly, sont de lui; de même les Renommées qui ornent les cintres de l'arcade centrale. Ce sont bien là inventions de sculpteur-architecte. La partie ornementale de la cheminée affirme une hardiesse de style qui défie, à cette époque, toute comparaison. Si Goujon a ciselé des morceaux plus purs, plus achevés, il n'a rien produit de plus individuel. L'ornemaniste se montre ici l'égal du statuaire. Le thème des beaux trophées de Carnavalet est amplifié, sublimé, pour ainsi dire, en des accents inoubliables.



BAS-RELIEF DE LA PORTE D'ENTRÉE DE L'HOTEL CARNAVALET, A PARIS.
(Sculpture de Jean Goujon.)

Le coup de ciseau est ferme, incisif et large; le relief, toujours de basse taille, mais ressenti, accroche d'une façon étonnante la lumière qui vient de côté[1]. Quant à l'autel, il était le joyau de cette résidence dont le connétable avait voulu faire une des plus splendides manifestations de l'art de son temps. Le goût des bas-reliefs peut être rapproché de celui qui a présidé à la composition du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois; l'exécution en est encore plus fine, plus savoureuse. Leur noblesse austère et sobre s'encadre à ravir de bordures carrées d'une mâle simplicité. L'harmonie et l'élégance de la composition sont exquises. Dans la nouvelle chapelle de Chantilly, où elle est placée actuellement, l'œuvre de Goujon brille comme d'un éclat virginal sous les doux reflets du jour tamisé. Le génie du maître y apparaît dans sa fleur.

1. Dans le même temps, Bullant construisait à Magny, pour Henri II, un pavillon dont on voit encore les restes et qui a conservé une cheminée, moins importante, mais dans le goût de celle d'Écouen.

On sait que l'illustre Jean Bullant a attaché son nom à l'achèvement d'Écouen. Goujon se trouve donc avoir été le collaborateur des trois plus grands architectes français du XVIe siècle. Chacun de ces trois maîtres a eu ses qualités propres. A Delorme appartiennent la grâce sévère, la vigueur des profils, la hardiesse originale de la composition; à Lescot ont été départis la correction et la pondération des lignes, le goût suprême des proportions; à Bullant, la richesse de l'inspiration et la variété des formes. Bullant mourut la même année que Lescot; ses ouvrages les plus remarquables, après Écouen, sont le petit château de Chantilly, la colonne astronomique de la Halle aux blés (ancien hôtel de Soissons, bâti pour Catherine de Médicis), le transsept méridional de l'église de Magny, le pont-galerie de Fère-en-Tardenois et l'achèvement du Louvre. On connaît sa belle devise : DE JOUR EN JOUR EN APPRENANT MOURANT.



NYMPHE, PAR JEAN GOUJON.
(Fontaine des Innocents.)

De 1547 à 1549, Jean Goujon est occupé à la décoration de la *Loggia* commandée à Lescot pour l'entrée de Henri II à Paris, qui eut lieu le 16 juin 1549. Le sculpteur la dédia aux Nymphes des Sources, FONTIUM NYMPHIS. C'était une sorte de tribune agrémentée d'une cascade, accotée à l'angle de la rue aux Fers et de la rue Saint-Denis. Elle n'avait alors que trois arcades dont les intervalles étaient remplis par cinq figures de nymphes. Chaque arcade était surmontée d'une frise formant bas-relief; au-dessous se voyait une autre frise couverte par la nappe d'eau. A la fin du XVIIIe siècle, on modifia cette charmante disposition. L'architecte Poyet fut chargé de faire du délicieux édicule de Lescot une prétentieuse fontaine à quatre faces, surélevée sur un château d'eau, que l'on plaça au milieu du Marché des Innocents, et le nombre des nymphes fut porté à huit; Pajou fut chargé des nouvelles figures. Les trois frises du bas, menacées par l'humidité, furent déposées; elles sont aujourd'hui l'une des gloires du Louvre. Leur beauté, universellement reconnue, a popularisé le nom de Goujon. Il serait à souhaiter que les nymphes fussent également mises à l'abri des intempéries et remplacées par de bonnes copies. Un pays qui a

produit de tels chefs-d'œuvre se doit à lui-même d'en assurer la conservation.

L'éloge et la description des bas-reliefs de Jean Goujon seraient superflus; l'enthousiasme qui les accueillit le jour où ils furent découverts aux yeux de la foule n'a rien perdu de sa vivacité. Ainsi s'exprimait l'auteur de la description de l'Entrée du roi, publiée chez Jacques Roffet : « Plus oultre se trouvait la fontaine Sainct-Innocent de nouveau rebastie, d'un ouvrage singulier enrichi de figures de Nymphes, Fleuves et Fontaines à demye taille, ensemble de feuillages, si artificiellement undoyans et refenduz qu'il n'est possible de l'exprimer en petit de parolles, par quoy en est laissé le jugement à ceux qui de présent le peuvent voir et s'entendent en tels ouvrages. » Le Bernin lui-même estima que les sculptures de Goujon étaient la plus belle chose de Paris, et cet homme infatué n'était pas prodigue de louanges à l'endroit des choses françaises. Toutes nos traditions, depuis trois siècles, se rattachent à leur jeunesse immortelle, comme l'Antiquité classique se rattachait aux frises du Parthénon. Phidias et Goujon sont les deux pôles de l'art du bas-relief.



NYMPHE, PAR JEAN GOUJON.
(Fontaine des Innocents.)



NYMPHE, PAR JEAN GOUJON.
(Fontaine des Innocents.)

Si admirables que soient les Sources en leurs attitudes rythmiques, en leur sveltesse élégante, si séduisantes qu'elles se montrent avec leurs longues tuniques aux plis multipliés, signature de Goujon, si parfaites qu'on les devine sous leur voile pudique et léger, je leur

préfère peut-être encore les longues frises en pierre de liais où jouent sur les flots les Néréides, les Tritons et les Génies marins. Dessin, composition, exécution, esprit, grâce naturelle, morbidesse, élégance des formes, justesse des mouvements, chaude patine que donne le temps, tout s'y trouve réuni comme à souhait. Jamais je ne suis entré dans les salles du Louvre où elles sont exposées, sans éprouver une sensation de plénitude délicieuse, d'enchantement et de jouissance intime, qui vient de ce je ne sais quoi de superterrestre que communiquent à l'âme, de loin en loin, quelques créations privilégiées du génie humain. Les gens du métier, comme les naïfs, sont pris par cette perfection technique, qui dit si bien tout ce qu'elle veut dire, par ce charme d'épiderme qui est unique, et que nul, en son temps, n'a possédé au même degré que Goujon, par cet art consommé qui sait faire rendre à de si minces épaisseurs tant de relief, de couleur et d'effet. A dater de la Fontaine des Innocents, la science de l'artiste est impeccable, son exécution d'une maîtrise souveraine.

Pierre Lescot attaque les fondations du nouveau Louvre en l'année 1546; mais avant que les murs soient prêts à être livrés aux sculpteurs, il s'écoulera quelques années. Ce n'est guère qu'en 1550 que Jean Goujon peut se mettre à la besogne; toutefois, il ne demeure pas inoccupé, bien au contraire. Durant ce laps de temps, Diane de Poitiers l'associe à Philibert Delorme pour les embellissements de sa résidence d'Anet, dont le gros œuvre s'exécute de 1548 à 1554. Il s'agit là d'un énorme travail, qui va mettre le sceau à la gloire de l'artiste. Goujon passera ensuite d'Anet à la direction des ouvrages de sculpture et de décoration du nouveau Louvre. Diane, clairvoyante comme elle l'était et entendue aux choses de l'art, est assurément le principal auteur de sa fortune.

Il est permis de croire que les morceaux détachés, vasques, fontaines et autels, ont été exécutés par Goujon dans son atelier de Paris, et qu'à la fin il s'est trouvé dans la nécessité de répondre aux commandes simultanées de Diane de Poitiers et de Henri II. Les Renommées et les Anges des voûtes de la chapelle d'Anet ont dû être, au contraire, taillés sur place.

Dès 1548, Goujon est en fait le sculpteur de la maison du roi, car si Anet n'est pas au compte du roi, ce n'en est pas moins une vraie maison royale.

Goujon y fut chargé de toute la sculpture et son activité s'y déploya avec une ardeur incroyable; nulle part son génie ne fut plus à l'aise, nulle part son imagination ne se montra plus jeune et plus captivante. Ce qui n'est pas de sa main est au moins de son dessin, de son goût et de son invention. Malheureusement, la Révolution a dévasté ce magnifique ensemble, et il en faut chercher deci delà les vestiges. Le portail de la façade principale a été transporté par Lenoir au Musée des Petits-

Augustins et a été utilisé par Duban dans l'architecture de la cour de l'École des Beaux-Arts; ce beau morceau, à trois ordres superposés, toscan, ionique et corinthien, forme l'entrée de l'ancienne chapelle du couvent, transformée en musée; on reconnaît aisément le style de Goujon dans certains ornements, comme le beau fleuron terminal, et dans les Renommées de l'extrados de l'arc supérieur. Quelques panneaux de portes en bois sculpté, si dignes de Goujon, sont également à l'École des Beaux-Arts (salle de la bibliothèque); d'autres sont restés à Anet, et ce sont des merveilles (panneaux de la porte d'entrée et de la chapelle). Les douze apôtres, de la suite du maître et fort maniérés, sont au musée Carnavalet; les grands émaux de Léonard Limousin sont à l'église Saint-Père de Chartres; la célèbre Diane, qui décorait la fontaine de la cour de gauche, est maintenant au Louvre, comme la Nymphe de bronze de Cellini; la Vierge en pierre, de la chapelle, a été transportée dans l'église de Pacy-sur-Eure; la statue de Diane agenouillée, de Bourdin, est à Versailles; enfin divers fragments sont restés ou revenus à Anet même et ont été utilisés dans la restauration moderne du château[1].

M. le comte de Caraman et M. Ferdinand Moreau, derniers propriétaires du domaine, ont eu l'heureuse fortune d'en retrouver et récupérer quelques-uns, comme la vasque de marbre de Jean Goujon, sculptée de délicats attributs et de figures marines, et les trois bas-reliefs des retables d'autel retrouvés à Dreux.

Les sculptures de la chapelle construite par Philibert Delorme, œuvre inestimable de cet éminent architecte, étaient toutes entièrement de la main de Goujon. De ce qui reste de la création première, c'est la partie la mieux respectée. Si le mobilier a disparu, tout ce qui est architectural a été sauvé, et l'union du sculpteur et de l'architecte y brille encore d'une éblouissante harmonie. Les vitraux en grisaille de Jean Cousin ont, il est vrai, disparu, et les délicieux anges féminins à quatre ailes, réintégrés par M. de Caraman, nous montrent l'étendue de la perte infligée à l'art français par la destruction des autels. Heureusement, la vue des figures de la voûte, qui sont intactes, nous apportent une consolation qui fait tout oublier. Rien ne dut sembler aussi original aux contemporains de Philibert Delorme que l'intérieur de la chapelle d'Anet, avec sa coupole à l'antique et ses caissons losangés, imitant avec un goût charmant les jeux fuyants de la perspective aérienne, avec son tambour si ingénieusement meublé, ses arcs surbaissés, son pavement reproduisant en projection les dessins du dôme, et rien n'eut plus d'influence sur les destinées de notre architecture religieuse; rien n'est d'aussi gracieuse et pure envolée que les sculptures de Goujon qui en tapissent les voûtes. Avec la Fontaine des Innocents, la Diane d'Anet

1. Voir le *Château d'Anet*, par P.-D. Roussel; *Diane de Poitiers*, par M. de Montaiglon (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878-1879); le *Journal de Lenoir et le Musée des monuments français*, par M. Louis Courajod.

et les Cariatides du Louvre, c'est ce que le libre génie du maître a produit peut-être de plus séduisant et de plus délicat. Une élégance profane anime les huit Renommées, sœurs des Nymphes de la Fontaine et des Victoires du Louvre, qui s'élancent dans les tympans. Huit figures d'anges en mince relief décorent les voûtes des bras de la croix; des têtes de chérubins piquent les caissons de légères touches d'or. Tout l'aspect de cette décoration, taillée d'un ciseau miraculeux dans la fine pierre de Vernon, plus belle que le marbre, est absolument exquis. Le regard, sollicité par l'attrait de cette voûte unique, ne s'en peut détacher; l'imagination reste surprise et ravie, la parole se tait devant cette plastique éthérée, qui a la douceur et le charme d'un bruissement. La description de ces seize figures de basse taille m'entraînerait trop loin; mais je ne puis m'empêcher de remarquer combien sont variées leurs attitudes, pittoresques leurs mouvements, dans les plis flottants de leurs tuniques indiquant les formes, expressives leurs physionomies, sous leurs fronts casqués d'opulentes chevelures. C'est du Goujon le plus jeune, le plus frais et le plus rare.

Après la chapelle, un des points culminants de cette réunion de merveilles était la figure de *Diane*. On ne saurait voir, dans cette statue fameuse, un portrait de la dame du logis; la flatterie ne pouvait aller si loin. La duchesse de Valentinois, dont le visage n'avait jamais été séduisant, devait avoir dépassé la cinquantaine. Diane chasseresse figurait là comme un emblème, comme une allusion, au même titre que l'arc et le croissant. Elle occupait le centre d'une vasque, au milieu de la cour de gauche. En pendant, dans la cour de droite, il y avait une autre fontaine, surmontée d'une figure de *Nymphe* debout, paraissant sortir de l'eau et légèrement vêtue d'une draperie mouillée. Nous n'avons pour nous figurer la grâce et l'élégance de cet autre chef-d'œuvre de Goujon, aujourd'hui disparu, que les descriptions de Gabriel Siméon et de Piganiol de la Force. « On voyait, dit ce dernier, une statue de marbre blanc représentant une femme vêtue simplement d'une chemise mouillée, dans les plis de laquelle le sculpteur avait déployé tant d'art et en même temps une si grande vérité que l'œil s'y trompait et hésitait un instant, ne sachant s'il voyait l'œuvre d'un homme ou une baigneuse véritable. » La nymphe de Goujon fut détruite, avec la fontaine, en 1796. La Diane faillit avoir le même sort. En 1800, la fontaine de Diane fut démolie et vendue par le propriétaire du château; les fragments en furent achetés par Alexandre Lenoir. Lors de la dispersion du Musée des Petits-Augustins, en 1818, le groupe de Goujon fut attribué au duc d'Orléans, héritier des biens de la maison de Penthièvre; mais le roi Louis XVIII le réclama pour le Louvre, en donnant au prince, en échange, une statue de Dupaty, *Ajax bravant les dieux*.

La composition, sans être une imitation directe de la Nymphe de Cellini, s'en inspire visiblement; il était difficile qu'à Anet même il en fût autrement. Ce tribut



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes et Chassepot

DIANE

(Groupe de Jean Goujon, au Louvre)

La Sculpture française

Lib. Imp. Réunies.

payé à un morceau célèbre n'enlève rien à l'originalité de l'œuvre de Goujon. De même, il n'est pas douteux que le drapé de ces figures n'ait eu pour origine l'étude de la Diane à la Biche, récemment exhumée, et des moulages rapportés d'Italie par le Primatice, notamment du moulage de l'Ariane du Vatican. Diane est étendue dans une pose nonchalante, son jeune et superbe corps de déesse entièrement nu; elle s'appuie sur un cerf dix cors couché près d'elle; son bras droit embrasse l'encolure de la bête songeuse, au regard attendri et presque humain; du bras gauche, elle tient l'arc de bronze doré; sa haute et magnifique coiffure, aux cheveux ondulés, est enguirlandée de perles et rehaussée d'un frontal à la mode du temps; à côté d'elle jouent ses chiens, Procion et Syrius. Les diverses parties du groupe sont traitées avec un sentiment de nature admirable. Chaque morceau semble étudié sur le modèle vivant : de la tête de Diane, qui, dans son élégante fierté, respire un charme inexprimable, jusqu'au cerf, jusqu'aux chiens, qui sont de véritables portraits. La tête seule motiverait de longues écritures; il faudrait insister sur le galbe du profil, d'une idéale pureté, sur l'arrangement de la chevelure, sur l'expression des yeux, sur le dessin ravissant de la bouche et du menton, sur la délicate ciselure de l'oreille, avec ses accents de nature, sur tout cet ensemble enfin qui est resté le canon typique de la beauté française à l'époque de la Renaissance. Il faudrait répéter ce que j'ai dit, à propos des bas-reliefs de la fontaine des Innocents. Depuis les Grecs, on n'a pas vu traiter le nu avec une telle science, une telle souplesse, un tel raffinement. Avant la *Diane* de Houdon, c'est le plus beau nu féminin de la statuaire moderne.

Le *vaisseau* qui supporte le groupe est d'une invention qui n'est pas moins surprenante : l'enroulement de ses volutes, le dessin de son amortissement, la fine décoration, composée de feuillages, de crabes et d'écrevisses, qui court sur ses flancs, tout cela est d'un goût supérieur, d'une exécution divine. Dans ce marbre où n'apparaît aucun maniérisme, aucune redondance, aucune imitation, Goujon a mis au jour une autre face de son génie. S'il est un maître de la basse taille, il l'est au même degré dans la ronde bosse et dans la statue. Ainsi que l'a fait remarquer très justement M. Anatole de Montaiglon, celle-ci présente cette difficulté que, se voyant de tous les côtés, elle n'est pas une œuvre unique, réduite à un seul point de vue auquel tout est sacrifié; elle se renouvelle, se transforme et se multiplie autant de fois que celui qui la regarde se déplace. Spectacle merveilleux où triomphent la grâce, le naturel du mouvement et la beauté de la ligne féminine !

Le piédestal était flanqué de chiens de bronze qui ont été détruits. Ceux qui figurent aujourd'hui au Louvre, et qui, du reste, sont superbes, proviennent de Fontainebleau, où ils accompagnaient également une fontaine. Ils sont de Barthélemy

Prieur, comme la copie de la Diane à la Biche dont ils cantonnaient le piédestal.

Pendant ce temps, les travaux du Louvre avancent. Pierre Lescot, personnage important et bien renté, esprit correct et méticuleux, marche avec la prudente lenteur d'un homme qui ne livre rien au hasard; le soin apporté à tous les détails en est la preuve. Le gros œuvre est terminé ou à peu près. L'architecte a su lui imprimer un puissant caractère d'originalité; c'est la Renaissance française dans sa forme la plus pure. Il ne manque à cet ensemble que la décoration sculptée pour qu'il atteigne à une perfection extraordinaire et que l'œuvre de Lescot, aussi bien par son ordonnance gracieuse, sévère et noble tout à la fois, que par son exécution savante et l'étude raisonnée de toutes ses parties, soit déclarée sans rivale. Libéré d'Anet, Goujon se voue donc exclusivement au Louvre. C'est véritablement une gloire immortelle pour Henri II que d'avoir discerné avec une vue si nette la valeur des artistes qui l'entouraient et d'avoir si fermement demandé à chacun ce que comportaient ses talents. Peu importe la part d'influence de son astucieuse et habile conseillère; aux yeux de l'histoire l'honneur, lui en revient tout entier et le grand art de cette époque portera désormais son nom.

C'est sans doute durant cette période intermédiaire, et vraisemblablement aussitôt après les travaux de l'hôtel de Ligneris, que Goujon sculpta la porte dite de Nazareth, naguère encastrée dans l'ancienne Préfecture de police. Cette porte, que Henri II avait fait faire pour servir d'entrée au Parlement, est en tout, architecture et sculpture, du plus grand goût. Lors de la démolition de la Préfecture, elle fut retenue par la Ville et transportée à Carnavalet, pour être utilisée dans les développements du Musée. Elle est trop dans le goût de Pierre Lescot pour ne lui être pas attribuée. Quel autre que Lescot, d'ailleurs, eût été chargé d'un ouvrage destiné au Parlement? La sculpture ornementale, qui est sûrement de Goujon, a une saveur prime-sautière et un mordant d'exécution que le maître n'a jamais dépassés. On remarquera surtout les consoles à volutes qui portent les archivoltes. Tout l'ensemble est d'un art aussi pondéré que généreux. C'est un chef-d'œuvre de plus à l'actif de Goujon et de Lescot[1].

Le Louvre est la dernière étape de Jean Goujon. Toute la sculpture et toute la décoration lui en sont réservées. Ce qu'il n'exécutera pas lui-même, car il ne peut tout faire, sera confié à ses habiles collaborateurs, opérant sous son immédiate direction : Pierre et François L'Heureux, Martin Le Fort, Pierre Nanyn, Étienne Carmoy, Pierre Joigneux, dont les noms nous sont révélés par les comptes de la maison royale. On peut donc affirmer, en pleine assurance, que toute la sculpture

1. Je serais tenté également d'attribuer à Lescot le château d'Ancy-le-Franc, conception de premier ordre qui est tout à fait dans sa manière.

extérieure de la façade de Lescot, sur la cour du Louvre, à partir du pavillon de l'Horloge, y compris la travée d'angle en retour d'équerre, et celle des parties basses de la galerie du bord de l'eau, jusqu'à la fameuse porte dite de Jean Goujon, est de l'invention, tout au moins, de ce grandissime artiste. Il en est de même des sculptures intérieures, pour ce qui en subsiste (Escalier de Henri II et Salle des Cariatides), et des magnifiques boiseries de la chambre du roi. Nous savons enfin que les deux grandes figures allégoriques de femmes entourées d'attributs, qui ont été placées au-dessus des portes du Musée Égyptien et du Musée Assyrien, sous la colonnade, sont également de Goujon. On les remarque peu, et bien des gens passent devant elles sans en connaître l'origine. Elles proviennent des frontons de l'attique de l'aile en retour, modifiée lors de l'achèvement de la cour du Louvre. Ces groupes, taillés en franche saillie, presque en ronde bosse, étaient destinés à être regardés de bas en haut et de loin; ils sont d'une ampleur et d'une maîtrise superbes, et le génie de Goujon y apparaît sous un aspect encore différent : celui de la conception de la statuaire monumentale à grande échelle.

Pour nous autres Parisiens, habitués dès l'enfance à voir la cour du Louvre telle qu'elle est aujourd'hui, nous nous figurons difficilement que ce magnifique ensemble, si bien lié, si harmonieux, est le résultat de trois siècles et demi de reprises, de tâtonnements, d'efforts enchevêtrés. On ne trouverait pas d'autre exemple d'une si longue confusion aboutissant, malgré tout, à une si belle unité; chaque règne y laissant un chef-d'œuvre et la marque de son goût.

L'édifice colossal, qu'on appelle la grande cour, n'a été terminé que sous le premier Empire, par Percier et Fontaine. Charles IX, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, y ont successivement travaillé, en suivant le dispositif général de Lescot. C'est Napoléon qui a bouclé ce quadrilatère, dont la superficie mesure très exactement un hectare, et en a fait achever la sculpture. Les monogrammes entrelacés qui se mêlent aux frises indiquent nettement la part respective de chacun de ces souverains. Grâce à la force initiale de l'idée de Lescot, il s'est constitué ainsi peu à peu un organisme architectural d'une harmonie et d'une grandeur uniques au monde.

De la création primitive de Lescot, interrompue par la mort du maître, nous n'avons donc, en réalité, qu'une demi-façade sur la grande cour, plus la travée en retour d'angle où se trouve l'escalier à vis qui conduit à l'administration, la chambre du roi, avec ses boiseries, englobée plus tard dans l'aile de Perrault, et l'étage inférieur de la galerie du bord de l'eau, au moins jusqu'à la porte à balcon saillant dite de Jean Goujon. Encore doit-on, pour en retrouver la beauté

primitive, la débarrasser de toutes les superfétations et modifications qui en ont altéré le caractère[1]. C'est ainsi qu'il faudrait, à l'aile qui regarde la grande cour, rétablir les meneaux des fenêtres et le grand toit à lucarnes, isoler les frontons, en supprimant l'attique qui alourdit tout le second étage et rapetisse le toit; c'est ainsi qu'à la galerie du bord de l'eau, il faudrait également supprimer le second étage imaginé par Duban et dégager les lucarnes. Même fâcheusement modifiée, l'œuvre de Lescot demeure encore, à tous les titres, le type le plus parfait d'architecture qu'ait produit la renaissance des ordres antiques. Ainsi vivifiée par l'autorité du génie et une prodigieuse délicatesse de goût, cette forme d'art ne saurait rencontrer de contradicteurs.

Pour habiller l'exquise structure, Lescot eut la fortune inestimable de rencontrer un Jean Goujon. L'amitié et l'accord des deux hommes scella l'union parfaite de l'architecture et de la sculpture. Ils ont rivalisé tous deux de conscience, de talent et de génie.

Quel est le premier travail de Goujon au Louvre? Si l'on s'en rapporte au marché mentionné par Sauval et à une phrase de Corrozet, ce serait la tribune des Cariatides. Je crois cependant qu'il faut donner la priorité aux trois œils-de-bœuf du rez-de-chaussée sur la grande cour. On connaît la disposition de ces élégants motifs. Celui de la porte de l'escalier de Henri II représente l'Histoire et la Victoire; celui de la porte centrale, la Guerre désarmée et la Paix; celui de l'encoignure sud-ouest, la Renommée et la Gloire du roi. Ne faut-il pas faire encore honneur à Goujon, personnellement, des guirlandes de fruits et d'enfants qui décorent l'entablement, des groupes de lions, de chiens et de masques qui surmontent les fenêtres, ainsi que de quelques-unes des grandes figures décoratives des frontons? Mais les autres sujets de l'attique ne sont pas du faire de Goujon, pas plus que l'architecture n'en est de Lescot; certains auteurs en ont attribué l'exécution à Paul-Ponce Trebatti[2].

1. Il ne faut pas oublier, quand on parle du Louvre de Lescot, que la superficie de la cour principale ne devait avoir que le quart de la superficie de la cour actuelle.

2. Le Paul-Ponce du Louvre n'est sûrement pas le même, je l'ai déjà dit, que le Ponce Jacquiau qui a travaillé aux tombeaux de François I[er] et de Henri II, à Saint-Denis. Paolo Ponzio Trebatti, dont parle Vasari, était un de ces Italiens de talent fixés en France à la suite du Rosso et du Primatice, comme Domenico del Barbiere (le Dominique Florentin du mausolée de Claude de Lorraine, à Joinville), qui, après avoir travaillé aux stucages de Fontainebleau, entraînés peu à peu dans l'orbite de Jean Goujon et de Germain Pilon, devinrent absolument Français. Je parlerai plus loin de Dominique Florentin. Quant à Ponce, son premier ouvrage important serait, d'après Sauval, le tombeau en bronze d'Albert-Pie de Savoie, prince de Carpi, qu'on voit au Louvre. Il date de 1535; c'est une œuvre d'une grande allure, très italienne de style, et d'une superbe patine, mais sans esprit et sans grâce; rien ne prouve authentiquement, d'ailleurs, qu'il soit de Paul-Ponce. Un autre monument du Louvre nous le montre sous un aspect moins rude, c'est le bas-relief funéraire d'André Blondel de Rocquencourt, contrôleur général des finances sous Henri II, mort en 1558. Germain Brice lui attribuait, sans fournir de preuves, la magnifique statue de Charles de Magny. En résumé, aucun document direct ne permet d'identifier une œuvre certaine de Ponce. Nous devons nous en rapporter à Corrozet, à Sauval, à Brice et à Emeric David. C'est insuffisant.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes & Chassepot

CARIATIDES DE JEAN GOUJON

(Musée du Louvre)

 Lib. Imp. Réunies.

On retrouve l'empreinte du maître et son exquise invention dans l'ornementation de l'ordonnance inférieure de la célèbre galerie du bord de l'eau, commencée par les frères L'Heureux et achevée sous Henri IV : frises marines, corniches précieuses, bossages vermiculés et feuillagés. La décoration de l'escalier dit de Henri II est également tout entière de son invention; mais les plafonds des paliers et les grands motifs, œuvres d'un goût et d'une délicatesse admirables, paraissent seuls, de sa main. Comme il faut lever la tête, on les regarde peu; ce sont cependant des chefs-d'œuvre dont aucun pays ne pourrait offrir l'équivalent; les plus beaux motifs sont, d'ailleurs, au second étage, fermé au public. Jean Goujon a donné à ces reliefs un gras, un moelleux, une plasticité, qui seront un éternel sujet d'étonnement. Le parti, sans rien perdre de sa finesse, est robuste et bien à l'échelle; l'idée revêt les formes les plus opulentes, en restant claire et harmonieuse; les masses sont distribuées pour obtenir le maximum d'effet, sans lourdeur ni surcharge; l'accent de vie, qui est la marque de Goujon, communique à la pierre une tendresse expressive.

Si des médaillons l'on passe à la voûte, l'étonnement redouble. Le berceau rampant n'est que figures et ornements d'un dessin merveilleux; Goujon n'ayant pu tout terminer seul, il est naturel d'en rapporter l'exécution à ses collaborateurs habituels, les L'Heureux et autres, ce qu'indique d'ailleurs un faire moins génial et moins souple. L'aspect de cette décoration extraordinaire est encore rehaussé par la nudité des murs, primitivement destinés à recevoir des fresques ou des tapisseries. Et ceci n'était que le préambule d'un enchantement que l'imagination peut difficilement se représenter. Le génie de Lescot, il n'en faut pas douter, avait conçu son programme avec tous les développements que nécessitaient les exigences d'une époque ultra-raffinée. Il suffit, pour être édifié, d'un simple coup d'œil jeté sur les boiseries de la chambre du roi. Nous y rencontrons, en effet, l'exemple le plus remarquable de décoration intérieure que nous ait laissé le XVI[e] siècle. Sauval la déclarait la plus belle qui fut au monde, et il avait raison. Par ce vestige unique de tant de splendeurs, on peut juger du reste.

A propos de ce qui doit être attribué en propre à Goujon et des inégalités d'exécution que la plupart des auteurs ont signalées dans ces différentes œuvres, il convient de faire cette remarque générale, en l'appliquant à tous les ensembles auxquels il a collaboré : à savoir que, dès sa venue à Paris, l'artiste a été extrêmement occupé, surchargé de commandes, et qu'il a dû former immédiatement une équipe de praticiens. Il y a donc un départ essentiel à faire entre ce qui est *de sa main* et ce qui n'est que *de son invention*. Ce qui est de sa main se reconnaît aisément; c'est la perfection même. L'auteur du jubé de Saint-Germain-

l'Auxerrois et de la Fontaine des Innocents est un maître trop souverain, au sens étendu du mot, pour être justiciable des différences qui apparaissent très visiblement entre les parties principales et les parties accessoires d'un même tout. A l'aide de ce criterium, on ne risque guère de se tromper.

François I[er], « par devant son trépas, avait fait commencer au Louvre une grande salle basse à la mode des Antiques ». C'est la salle des Gardes ou des Cariatides, qui se terminait par une autre salle dite du Tribunal. En y ajoutant de nombreuses sculptures, des groupes de colonnes et une vaste cheminée, Percier a gravement altéré le caractère de la conception de Lescot. Autrefois cette salle était couverte d'un plafond de bois, reposant directement sur les murs ; les deux salles étaient séparées par un emmarchement et un large portique d'aspect triomphal.

Tout en reconnaissant la finesse de cette décoration, qui a le mérite d'être le plus brillant spécimen du goût empire, on ne saurait laver la mémoire de Percier du reproche de vandalisme. Ne s'est-il pas permis, pour mettre l'ensemble à l'unisson, de rafraîchir à la gradine — très adroitement d'ailleurs — beaucoup de détails d'ornementation et tout le haut de la tribune? On n'est, du reste, que vaguement renseigné sur l'état où se trouvait l'œuvre de Lescot au moment où Percier et Fontaine entreprirent son achèvement. Baltard ne fournit qu'un renseignement insignifiant. Clarac, en 1841, écrivait ceci : « Quand MM. Percier et Fontaine commencèrent leurs travaux, il n'y avait alors de terminé que les cariatides, une partie de la tribune qu'ils soutiennent, quelques pièces de l'entablement dans cette partie de la salle et deux chapiteaux ; les autres, ainsi que les arcs-doubleaux, n'étaient encore qu'en pierres d'attente, et les cannelures des colonnes n'existaient pas[1]. » Ces indications peuvent être complétées par un examen très attentif des sculptures ornementales et du ton de la pierre dans les parties neuves et dans les parties anciennes. Il résulte de ces diverses considérations que Lescot avait projeté une voûte de pierre, de forme surbaissée, et qu'il en avait commencé l'exécution du côté de la salle du Tribunal. Le dispositif des groupes de colonnes accouplées par quatre et le parti général de la décoration sont de lui. Les bandeaux des grands arcs du fond et toutes les parties hautes de la salle du Tribunal datent du règne de Henri II et sont de la main qui a ciselé la corniche de la tribune ; mais ces précieux détails se perdent dans le gros de la restitution de Percier.

1. Autrefois, l'épine de statues qui garnit la salle des Cariatides n'empêchait pas d'embrasser dans son ensemble l'œuvre de Goujon. On vient de placer récemment tout près de la tribune une énorme et médiocre statue de Minerve qui fait écran ; on ne voit plus que deux cariatides à la fois. Je crois qu'il suffit de signaler à l'administration du Louvre cette faute de goût, pour qu'elle soit réparée.

De l'œuvre primitive, il ne subsiste, en somme, que la tribune des musiciens, portée par une ordonnance de quatre cariatides, et quelques amorces de sculptures. Du Cerceau nous donne le dessin de la tribune. On peut donc se rendre compte que tout, dans ce merveilleux chef-d'œuvre, est de Jean Goujon, sauf la balustrade supérieure, qui est, je viens de le dire, de Percier. Le marché cité par Sauval nous apprend que, le 5 septembre 1550, l'artiste s'était rendu acquéreur de la pierre de Trossy, provenant des carrières de Saint-Leu, qui était nécessaire à son travail, et qu'il avait reçu sept cent trente-sept livres tournois. Une simple tribune réservée aux musiciens est devenue, sous le ciseau du grand sculpteur, l'incomparable merveille que, depuis trois siècles, ne cessent d'admirer toutes les générations. Les bas-reliefs des Innocents, la Diane d'Anet et les Cariatides établissent les points culminants de la carrière de Goujon. S'il fallait marquer des degrés entre des œuvres aussi parfaites, c'est aux Cariatides que je donnerais peut-être la préférence. « Sans rien négliger, dit M. Palustre, de la grâce et de la délicatesse qui sont les qualités inhérentes à sa manière, Goujon s'élève ici jusqu'à la plus haute distinction et ce groupe de quatre figures monumentales, avec les ornements qui les accompagnent, ne constitue pas seulement le plus parfait développement d'un génie extraordinaire, mais encore le chef-d'œuvre de l'art français. » A la pureté des formes, au charme idéal du modelé, le maître a ajouté le calme, la majesté sereine. Il leur a retranché les bras pour insister sur leur destination architectonique et leur imprimer le caractère de stabilité qui convient à leur rôle de colonnes. « Les plus belles cariatides qui existent sont certainement, avec celles du temple d'Érechthée à Athènes, celles de Jean Goujon, qui ne connaissait pas la Grèce, — les antiques plus grandioses parce qu'elles sont faites pour être vues de loin et compter dans le paysage, les siennes plus délicates et plus élégantes parce qu'elles sont à l'intérieur, qu'elles se voient de près et qu'elles devaient, dans les fêtes, être accompagnées de la gaieté des chutes de guirlandes enrubannées et des plis chatoyants des tentures éclatantes. Admirables sous la blancheur de la pierre nue et sous la clarté tranquille du jour, elles devaient prendre, le soir, une vie nouvelle et inattendue sous l'éclat des lumières qui en faisait résonner les accents, en accusant et en remuant les plis de leurs draperies par la vibration des touches de clair et des profondeurs de l'ombre[1]. »

J'aimerais à m'attarder à l'analyse de toutes ces beautés, qui semblent tombées du ciel dans la pensée de l'artiste; j'aimerais à louer l'heureuse proportion de

1. A. de Montaiglon, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, 2e période, p. 7.

ces imposantes figures, leur ferme assiette, la noblesse de leurs visages, les longs plis mouillés des étoffes qui laissent deviner les formes superbes, l'incroyable délicatesse du coup de ciseau ; j'aimerais à faire ressortir tout ce qu'il y a d'invention dans l'arrangement architectural et d'originalité dans l'ornementation, comme chaque partie est à sa place, chaque détail en sa valeur, depuis les tambours des bases aux précieuses moulurations, jusqu'à la corniche en feuilles de chêne de l'entablement, jusqu'aux guirlandes de l'imposte, retenues par des têtes de satyre, jusqu'aux délicieux cartouches à têtes souriantes qui enrichissent la muraille du fond, à droite et à gauche de la porte [1].

Les *Comptes des Bâtiments du Roi* nous montrent Jean Goujon travaillant au Louvre jusqu'en 1562. Le dernier ordonnancement est du 6 septembre, et il fait allusion aux travaux que le maître doit poursuivre. A partir de 1562, il n'est plus question de lui ; ses collaborateurs sont payés individuellement. Goujon est donc mort, ou il a quitté Paris. Devant ce brusque silence de l'histoire, la fantaisie de la légende s'est donné carrière. Les uns ont fait tomber Goujon d'un échafaudage au Louvre ; les autres le font mourir à la Saint-Barthélemy, le confondant avec un homonyme, un Jean Goujon, de Troyes, qui figure dans le *Martyrologe* de Crespin.

Aujourd'hui, l'erreur n'est plus de mise. Un document de la plus haute importance, découvert, dans les Archives de Modène, par M. Tomaso Sandonnini et publié par M. de Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2], nous fait connaître, ce dont nous doutions déjà, que Jean Goujon, comme beaucoup de libres esprits de son temps, avait embrassé la religion protestante, et que, de plus, après le massacre de Vassy, Paris étant devenu peu sûr pour les réformés, il avait fui précipitamment, en compagnie de quelques hommes suspects, et s'était réfugié en Italie, à Bologne, où plusieurs autres Français avaient déjà fixé leur résidence. Au même moment, le Primatice retournait dans sa patrie. S'il n'a pas eu l'artiste français pour compagnon de voyage, il est évident qu'il l'y précéda ou l'y suivit de près. Jean Goujon mourut obscurément dans cette ville, entre 1564 et 1568.

Les œuvres dont je viens de parler sont-elles les seules qu'ait exécutées

1. On peut encore attribuer à Goujon, ou tout au moins à son atelier, les deux belles statues de *Mars* et *Cérès*, en pierre de Trossy, qui ont été utilisées, par Percier et Fontaine, dans la cheminée de la salle du Tribunal. (Voir Courajod, le *Journal de Lenoir*, t. III, p. 17-27.) Malheureusement, ces figures ont été *rafraîchies* par Percier ; la tête de Cérès paraît avoir été rajeunie dans le goût Empire. Mais Goujon se retrouve dans les draperies, dans les guirlandes de fruits rattachées au bas des figures, dans le modelé des jambes, qui est superbe.

2. Tome XXXI, 2e période, p. 14 à 21.

l'illustre artiste? Cela n'est guère probable. Appuyé sur les bases solides que nous fournit l'étude des œuvres authentiques, ne serait-il pas possible de rechercher si quelque autre morceau, classé aux inconnus de la sculpture française, ne serait pas de nature à éveiller dans l'esprit des idées de rapprochement, de comparaison; en un mot, si la part de Jean Goujon, dans l'histoire de l'art, ne nous laisse pas l'espoir d'un enrichissement imprévu? A quoi servirait donc la critique, si elle n'avait pas pour mission, en certaines circonstances, sans le secours des documents, même quelquefois en contradiction apparente avec eux, de combattre,



STATUE FUNÉRAIRE DE L'AMIRAL CHABOT.
(Musée du Louvre.)

à l'aide des règles permanentes du goût et de l'esthétique, telle opinion consacrée ou de susciter telle attribution nouvelle?

Il semble peu vraisemblable que de tout ce qu'a pu faire un homme de la valeur de Goujon, il ne subsiste rien de plus que ce que nous a révélé le hasard des documents. Il y a précisément parmi les monuments du Louvre un morceau que le consentement unanime des historiens de l'art a mis au premier rang des chefs-d'œuvre de la sculpture française : je veux parler du *Philippe Chabot*. Cette magnifique statue est, on le sait, inscrite sous le nom de Jean Cousin. M. de Montaiglon, au tome V des *Archives de l'Art français*, et à sa suite M. Courajod, ont fait bonne justice d'une attribution qui ne reposait, en somme, que sur un bref et ambigu passage de Félibien. La découverte ultérieure

du manuscrit de Taveau, avocat au bailliage de Sens en 1592, malgré son apparente netteté [1], ne change rien à un jugement qui est bien et dûment définitif, parce qu'il repose sur un constat d'incompatibilité absolue entre la noble simplicité de cette statue, qui appartient à la plus belle Renaissance, et le maniérisme emphatique, décadent et pseudo-michelangesque de Jean Cousin. J'ai été surpris qu'un esprit habituellement aussi judicieux que M. Palustre ait cru devoir résister à une évidence tirée des raisons du goût. L'artiste qui a fait le *Chabot* n'a pu commettre les petits génies funéraires qui l'accompagnent et qui, ceux-là, sont certainement de Cousin; le rapprochement qu'on peut faire au Louvre est d'une éloquence écrasante [2]. Pas davantage, le peintre de l'*Eva Pandora* et du *Jugement dernier* ne saurait être le même que le sculpteur qui a conçu la statue du Louvre. Il ne faut plus une bien grande dose de courage aujourd'hui pour affirmer que le fameux et universel Jean Cousin est un homme médiocre et incroyablement surfait, médiocre statuaire comme il a été peintre médiocre et médiocre dessinateur. Son bagage se réduit à deux peintures d'une rare insignifiance, à un petit nombre de gravures d'une composition alambiquée et à quelques vitraux incertains sur lesquels personne n'est d'accord. Un artiste vraiment grand reste grand sous toutes les formes, même sous celles qui ne lui sont pas habituelles. Il faut donc choisir. Si Cousin a peint le *Jugement dernier* du Louvre, il n'a pas sculpté le Chabot, et réciproquement. Ce dilemme relève du sens commun. La main qui a taillé librement et fièrement cette saine et vivante effigie de Chabot est celle d'un maître sculpteur dans la plus haute acception du mot, je dirai plus, d'un sculpteur de métier et de profonde expérience; le chef-d'œuvre accidentel dans cet art, difficile entre tous, n'existe pas. J'ajouterai qu'il est impossible que les Génies et le Chabot soient du même artiste; en dehors de l'inégalité flagrante de leur valeur intrinsèque, ils ne sont ni de la même pratique, ni de la même matière, ni du même style. Du reste, un simple coup d'œil jeté sur la planche de Piganiol ou sur celle de Millin prouve surabondamment que le cadre pompeux et de mauvais goût qui accompagnait le monument des Célestins n'était qu'un arrangement postérieur à la statue. Tout le nœud de la question est là, et, à l'aide de cette distinction, elle me semble facile à résoudre. Je n'hésite donc pas à affirmer que la statue et l'encadrement étaient de mains et d'époques différentes.

1. Taveau dit que Jean Cousin a « fait et dressé » le tombeau de l'amiral de Chabot. Ces expressions indiquent bien que cet artiste est l'auteur de la décoration, de l'arrangement et du travail de pose, mais nullement qu'il est l'auteur de la statue principale.

2. Ils proviennent, comme la statue, du monument des Célestins que Léonor Chabot, grand écuyer de France, avait élevé à la mémoire de son père.

C'est ici qu'il faut faire intervenir un passage des annotations du Laboureur aux Mémoires de Castelnau. Le Laboureur avait spécialement étudié les tombeaux des personnages illustres du XVIe siècle; il en connaissait à fond la généalogie et l'histoire. L'indication qu'il nous fournit est trop précise pour qu'il soit permis de la tenir en suspicion; d'ailleurs, elle a été reproduite par le Père Anselme comme un fait hors de contestation. Voici ce qu'on trouve à la page 568 du tome II des Mémoires de Castelnau, à propos de l'amiral Chabot : « Le roi, pour récompenser sa mémoire et en faveur de l'alliance qu'il avait contractée avec la maison d'Orléans et d'Angoulême à cause de sa femme, ordonna qu'il fût enterré dans la chapelle d'Orléans, en l'église des Célestins, *et qu'on lui érigeât un superbe tombeau.* » Le Père Anselme dit, d'autre part : « Il (Chabot) mourut le 1er juin 1543 et fut enterré aux Célestins, dans la chapelle d'Orléans, où se voit son effigie en marbre blanc *que le roi fit faire.* » Une vingtaine d'années après, Léonor Chabot, grand écuyer de France, transforma le mausolée primitif, peut-être resté inachevé, en un somptueux mausolée, dont il confia l'exécution à Jean Cousin, en le faisant accompagner d'une épitaphe de Jodelle. Si on objectait qu'il est surprenant que cette épitaphe, dont Nicolas Bonfons nous a conservé le texte, ne mentionne pas la part du roi, il serait aisé de répondre qu'il pouvait parfaitement y avoir eu chez Jodelle un désir immodéré de flatterie à l'adresse d'un personnage occupant alors une très haute situation.

Considérons maintenant la statue comme si elle se présentait à nous sans état civil. Tous ses caractères — exécution, costume, ornementation significative de l'armure et du casque — la rattachent à l'art des dernières années du règne de François Ier, aux alentours de 1545. Elle ne saurait, en aucune façon, appartenir au règne de Charles IX. De plus, l'œuvre a une telle apparence de portrait; elle a, dans son équilibre majestueux, quelque chose de si expressif, de si vrai, de si sincère, qu'il est bien difficile d'admettre qu'elle ait été exécutée longtemps après la disparition du modèle. Au contraire, les Génies et la figure de Fortune qu'on peut voir au Louvre portent les signes indiscutables de l'art déjà maniéré qui florissait au temps de Charles IX. Le superbe chef-d'œuvre qui honore le Louvre est bien l'*effigie* mentionnée par le Laboureur et exécutée sur le commandement du roi après la mort de Chabot. Lorsqu'il mourut, l'amiral venait de subir un injuste procès, et nous savons par des témoignages certains que François Ier, qui l'affectionnait particulièrement, avait le vif désir d'accorder une réparation à sa mémoire. La mort du roi survint peu de temps après. La statue aurait donc été exécutée entre 1543 et 1547, ce qui s'accorde absolument avec son style.

Jean Cousin étant écarté du débat, il ne reste plus en présence que Pierre Bontemps et Jean Goujon, les seuls maîtres de ce temps qui puissent prétendre à l'exécution d'un si merveilleux morceau. J'avais un instant songé à Bontemps, mais les indices étaient trop vagues. Alors ma pensée s'est portée invinciblement sur Jean Goujon, et, depuis, une étude attentive et des comparaisons répétées n'ont fait que fortifier mon sentiment, à ce point qu'aujourd'hui, avec les réserves que comporte une aussi grave hypothèse, j'en suis venu à lui attribuer la paternité du Chabot, qui serait ainsi un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre. Je sais qu'en m'exprimant de la sorte, j'éveillerai d'ardentes contradictions. Qu'on veuille bien, cependant, regarder sans parti pris la statue, comme je l'ai fait, et tenir compte des analogies qui existent entre elle et les plus belles œuvres du maître. Cette figure nonchalante et souple, modelée par grands plans, n'est-elle pas tout entière dans le tempérament de Goujon ? Cette façon de dessiner la bouche, les yeux, les cheveux, et surtout les *oreilles* et les *mains* n'est-elle pas singulièrement caractéristique ? Ces ornements méplats de la cotte ne sont-ils pas parents des ornements qui foisonnent dans les sculptures de Carnavalet, d'Écouen et du Louvre? Ne rappellent-ils pas étroitement ceux que nous admirons dans le piédestal de la Diane d'Anet? Enfin, dernière indication, le lion retrouvé par M. Courajod à l'École des Beaux-Arts, et sur lequel se posaient les pieds de la statue, n'est-il pas tout voisin des lions de Carnavalet et de la façade du Louvre? Jean Goujon a eu une manière à lui de comprendre le lion, de dessiner son mufle camard, de garnir ses pattes de poils et de le faire rugir. Tous ses lions rugissent, c'est un point à noter. J'ajouterai qu'au moment dont je parle, Goujon jouissait d'une liberté relative, qu'il était en pleine force, et que François Ier devait tout naturellement penser au sculpteur en vogue[1].

L'œuvre est digne du maître divin qui, sans fracas, sans vaine ostentation, a tiré l'art français des fondrières dans lesquelles les Italiens avaient failli l'enliser, et qui s'est créé, par la seule force de son génie, cette grâce et cette élégance, teintées de paganisme, qui ne sont ni l'Antiquité, ni l'Italie, qui ont plus de saveur et plus de naturel, et qui sont la grâce et l'élégance de l'esprit français, exprimées dans une langue d'une délicatesse suprême[2].

Il va sans dire que l'influence de Goujon a été énorme sur son temps, énorme

1. Il est fort regrettable que la statue de Philippe Chabot ait été enlevée de la place qu'elle occupait jadis au Louvre et qui en faisait si bien valoir les beautés. Elle est maintenant en lumière de face et mal éclairée, trop haut juchée et par conséquent trop loin du regard. Je supplie mon ami M. Courajod de la rendre à l'admiration des visiteurs du Louvre.

2. Les mêmes raisons me conduisent à attribuer encore à Jean Goujon le simple et beau buste de Henri II, qui a été encadré dans la cheminée du château de Villeroi, au Louvre.

sur les destinées de la sculpture nationale; Ponce, Dominique Florentin, Germain Pilon lui-même, lui doivent le meilleur de leurs brillantes qualités et l'orientation de leur style.

Il serait possible de rattacher bien des œuvres à cette influence immédiate de Goujon. L'action de son enseignement ne s'est pas éteinte avec lui. Je me souviens, notamment, des quatre belles figures d'anges ailés, tenant des écussons, qui décorent le tympan du portail de l'église de Nantouillet et qui ont été exécutées, au début du règne de Charles IX, sur la commande d'Antoine Duprat, fils du chancelier de François Ier.



STATUE FUNÉRAIRE DE CHARLES DE MAGNY.
(Musée du Louvre.)

Mais il est deux ouvrages de grande valeur qui se rapprochent plus directement que les autres des doctrines du maître, surtout si l'on veut bien admettre qu'il n'est pas impossible que Goujon soit l'auteur du Chabot : je veux parler du *Charles de Magny,* du Louvre, et du *Langey du Bellay,* de la cathédrale du Mans.

Le monument funéraire où Charles de Magny, capitaine des gardes de Henri II, est représenté assis, accoudé et endormi, est une œuvre trop peu remarquée, quoique absolument originale. Ce beau morceau présente des analogies frappantes avec le Chabot; si la facture en est plus timide et plus sèche, — ce qui tient un peu à la pierre, qui est d'un grain plus serré, — la composition n'en est guère moins belle. Le visage appesanti par le sommeil, les mains, l'armure, tout le mouvement, sont d'un superbe caractère : on dirait un guerrier dans le repos précaire de la veillée des armes. Ce tombeau, érigé à Charles de Magny

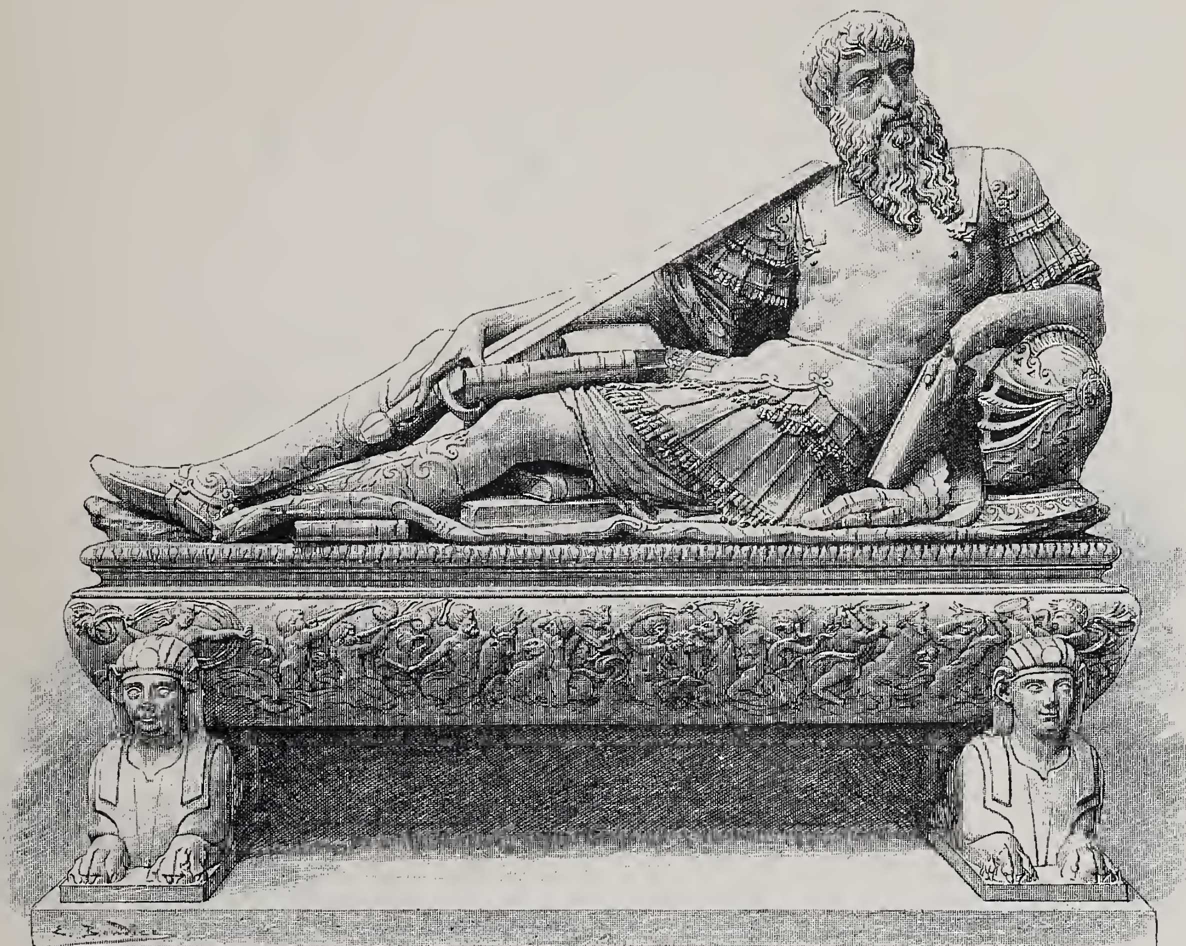
par sa sœur, dans l'église des Célestins, date de 1556. Le cavalier Bernin, peu prodigue de louanges, l'admira fort. J'hésite à l'attribuer à Paul Ponce, malgré l'affirmation de Brice, et elle n'est sûrement pas de la *facture* de Goujon, encore moins du problématique Jean Cousin; mais elle peut être de l'entourage du maître et issue de son influence. J'ai un goût très vif pour cette expressive sculpture, dont la fine matière rappelle celle des bas-reliefs du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, et je ne puis résister au plaisir d'en donner une reproduction entre le Chabot et le Langey du Bellay.

On pourrait appliquer les mêmes observations à cette dernière statue, exactement contemporaine du Magny (1557) et non moins remarquable. La statue funéraire de Guillaume Langey du Bellay, vice-roi du Piémont, est le reste du tombeau qui faisait pendant à celui de Charles d'Anjou, par Laurana, dans la cathédrale du Mans, et qui avait été érigé à l'instigation de Guillaume du Bellay, évêque et cardinal de Paris. Ce riche monument était une magnifique production de la Renaissance; un dessin de Gaignières nous donne l'idée de son arrangement. Les parties essentielles nous ont été conservées; elles constituent encore un des plus précieux trésors d'art de la cathédrale du Mans : ce sont les gaines de l'encadrement, en figures de Termes, le sarcophage merveilleusement décoré d'une frise de Tritons et de chevaux marins, deux bas-reliefs ornés de trophées, et la statue funéraire. Évidemment, la commande a été faite à Paris; deux mains différentes paraissent y avoir travaillé; la frise marine, d'une autre matière que la statue, est aussi d'une exécution différente : l'une, fortement imprégnée de goût italien, voire mantégnesque; l'autre, toute française. Certains auteurs ont cru devoir évoquer le nom de Germain Pilon à propos de cette statue; l'attribution n'est pas défendable. Par contre, il est permis de songer à l'artiste qui a sculpté le Charles de Magny. L'œuvre est du même moment, du même faire et du même style; le mouvement très particulier du personnage, accoudé sur son casque, rappelle celui de la statue de Chabot, comme s'il en était une imitation, mais le travail du marbre est plus sec, plus froid, plus guindé, un peu de la même façon que le Magny.

Je viens de qualifier Jean Cousin de problématique. Je dois avouer que quelques critiques ont été jusqu'à se demander s'il avait été sculpteur. Le doute ne me paraît pas possible. En dehors des débris de la décoration du monument de Chabot, M. de Clarac et Lenoir attribuaient à Cousin le bas-relief du Louvre, représentant François de La Rochefoucauld et Anne de Polignac. De plus, je crois qu'il ne serait pas très difficile de rencontrer, dans la région sénonaise, quelques sculptures qui rappellent d'assez près le style des compositions gravées

du *Livre de Perspective* et du *Livre de Pourtraiture.* Il y a notamment un bas-relief d'une Mise au tombeau, dans l'église de Villeneuve-l'Archevêque, qui est dans ces données. C'est une pièce d'un goût ampoulé, en même temps que d'une grande finesse d'exécution.

Germain Pilon. — En regard de la trilogie des architectes, la trilogie des statuaires. Comme Jean Bullant, Pilon est le plus jeune des trois; comme Bullant



TOMBEAU DE LANGEY DU BELLAY.
(Cathédrale du Mans.)

aussi, il est en proie à une abondance d'idées qui ne va pas sans un penchant vers l'enflure et le maniérisme. Pilon prépare la décadence du règne de Henri III; sa recherche du mouvement et de l'expression annonce la réaction naturaliste de Louis XIII.

La question de savoir où est né ce sculpteur célèbre a longtemps agité les docteurs de l'érudition. La petite ville de Loué, près du Mans, et Paris se disputaient encore récemment l'honneur de lui avoir donné le jour. Les documents publiés par M. le baron Pichon n'auraient pas dû cependant laisser place au doute. Depuis,

Jal est intervenu, et nous savons maintenant avec certitude que Germain Pilon est né à Paris, au faubourg Saint-Jacques, dans les premiers mois de l'année 1535. De sa collaboration, à l'âge de vingt-trois ans, au tombeau de François Ier, M. Palustre infère qu'il était élève de Pierre Bontemps[1]. Selon moi, il doit plus encore à Jean Goujon.

Le premier ouvrage de Pilon avec date certaine se voit à la voûte du tombeau de François Ier. Cette voûte, d'une grande beauté de travail, est décorée de figures de Génies, d'Évangélistes et, au centre, d'un Christ sortant du sépulcre, le tout en mince relief. Un compte du roi du 10 février 1558 nous renseigne sur la part de Pilon dans cette remarquable décoration. Il est l'auteur des huit figures de Génies qui alternent avec les Évangélistes. Le goût en est élégant et ferme, très proche de Bontemps, le coup de ciseau délicat. On reconnaît le tempérament d'un maître dans la liberté des attitudes; en ce genre on n'a jamais mieux fait. L'examen de ces précieux bas-reliefs est malaisé; mais nous avons les excellentes photographies de M. Fichot, exécutées lors de la dépose du monument, qui permettent de juger du mérite de ces jolies « figures de Fortunes », comme les qualifient les comptes.

Voici, du reste, le document invoqué; il est assez curieux dans sa forme et sa teneur pour être cité en entier : « Germain Pilon, sculpteur, demeurant à Paris, confesse avoir fait marché et convenu avec noble personne Philbert de Lorme, abbé d'Ivry, conseiller aumosnier ordinaire et architecte du Roy, que Dieu absolve, de faire et parfaire bien et deuement pour le Roy, au dit d'ouvriers et gens à ce connoissans, huit figures de Fortune en bosse ronde sur marbre blanc pour applicquer à la sépulture et tombeau du feu Roy, chacune desdites figures de trois pieds de hauteur ou environ, accompagnez et armez selon leur ordre, et ainsy qu'il sera advisé et ordonné par ledit sieur architecte suivant l'ordonnance et commencement dudit tombeau, et ainsy qu'il sera advisé pour le mieux, et pour ce faire a promis, sera tenu, promet et gage ledit Pilon quérir, fournir et livrer à ses propres cousts et dépens, peine d'ouvriers et d'aydes, outils et toutes choses à ce nécessaires, fors et excepté le marbre qu'il conviendra, qui luy sera fourny et livré, aux despens du Roy, au lieu où il fera lesdits ouvrages, lesquels ouvrages il sera tenu rendre faits et parfaits, et polis bien et deuement, ainsy qu'il appartient, ce marché fait moyennant le prix et somme de 1,100 livres, que pour lesdits ouvrages de taille et sculpture desdites huit figures en sera baillée et payée audit Pilon par le trésorier desdits bastimens et sépulture, au feur et ainsy que ledit Pilon fera lesdits ouvrages... »

1. Voir le remarquable travail de M. Léon Palustre, récemment publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*.



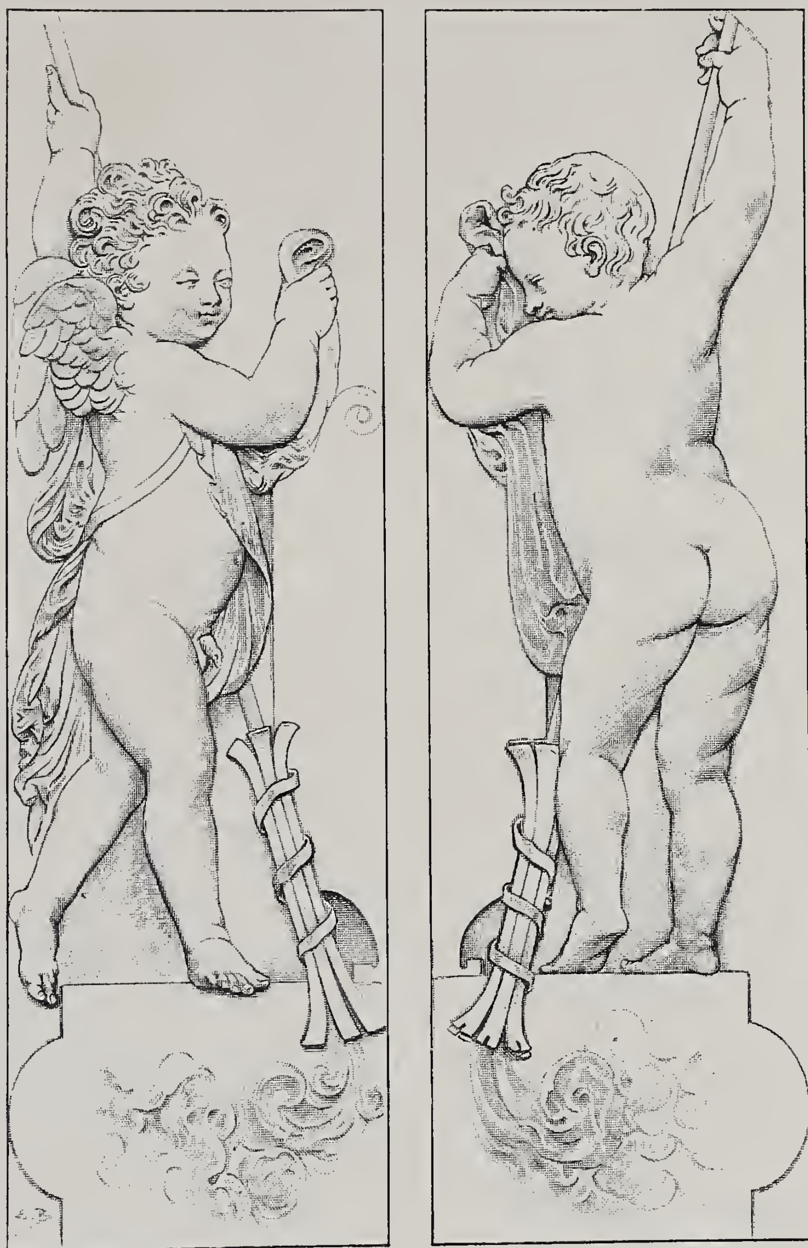
Heliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

HENRI II
(Bronze de Germain Pilon, à Saint-Denis.)

 Lib. Imp. Réunies

Germain Pilon, avec ce mince relief qui convient à une voûte, a obtenu un modelé vaporeux dans un dessin très écrit. Rien de charmant comme ces enfants aux formes potelées, groupés en toutes les positions, qui, pour attributs, tiennent une trompe de Renommée à flamme de feu renversée, « signifiant la vie estainte ».

Pilon travaille ensuite à Fontainebleau, à la Salle de bois du jardin de la Reine, en compagnie de Dominique Florentin, François de Brie, Laurent Régnier et Frémyn Roussel.



GÉNIES FUNÈBRES DU TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier.
(Sculptures de Germain Pilon, à Saint-Denis.)

Un des premiers soucis de Catherine de Médicis — orgueil de femme et de reine — après le fatal accident des Tournelles, survenu le 10 juillet 1559, fut de glorifier la mémoire de son défunt mari, dont elle n'avait guère eu cependant à se louer. Durant tout le règne de Charles IX, Pilon sera l'artiste en vogue. En 1561, Catherine lui commande une « façon de trois figures de marbre blanc pour la construction de la sépulture du cœur du feu Roy Henry ». Deux ans après, le monument était parachevé et placé dans l'église des Célestins. C'est le groupe connu sous le nom des Trois Grâces. L'artiste en a fait, comme on le lui avait demandé, des « Grâces décentes », et c'est ce qui explique que les moines des Célestins aient pu, à leur tour, en faire des Vertus théologales. L'arrangement des figures est fort gracieux, mais l'exécution reste timide et un peu froide. Pilon s'est visiblement trouvé embarrassé par son programme. A mon humble avis,

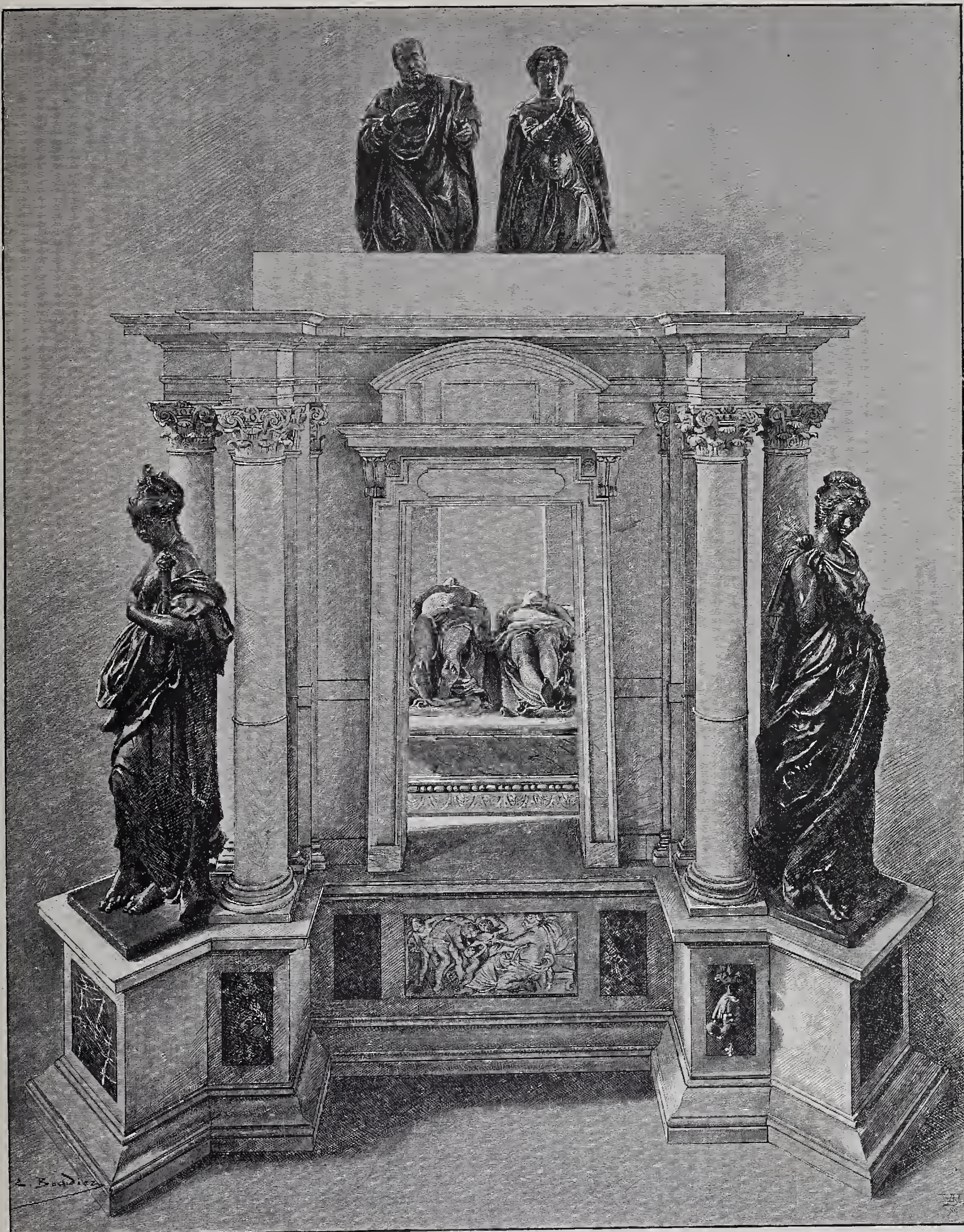
cette œuvre, très admirée dans les livres, est la moins bonne du maître. On sait que les trois têtes de ces Grâces portent une urne dorée, modelée par Jean Picart; leurs pieds reposent sur un piédestal artistement travaillé par Dominique Florentin. La reine avait accordé au couvent des Célestins, voisin des Tournelles, la même faveur dont avait été honoré le prieuré des Hautes-Bruyères, voisin de Rambouillet, où était mort François Ier. Le groupe de Pilon fut placé dans la chapelle d'Orléans, à côté du Chabot et du somptueux tombeau de Louis d'Orléans.

A Saint-Denis, Catherine de Médicis résolut de faire élever une rotonde réservée à la sépulture des Valois et d'y dresser, en regard du chef-d'œuvre de Philibert Delorme et de Pierre Bontemps, un cénotaphe non moins magnifique, pour son défunt mari et pour elle. En attendant que la construction de la chapelle des Valois confiée à Lescot fût achevée — et elle ne le fut jamais — l'impérieuse femme voulait avoir le mausolée dans le plus bref délai. Lescot, vraisemblablement, en fut aussi l'architecte. L'admirable et sévère beauté de l'ordonnance, la pureté des profils, l'harmonie des proportions décèlent la main d'un maître. L'association du bronze et du marbre blanc y produit grand effet. Grâce à la toute-puissante influence du Primatice, la direction de la sculpture avait été d'abord confiée à Dominique Florentin. Cet Italien n'était assurément pas le premier venu, à en juger par les débris qui nous sont parvenus du tombeau de Claude de Lorraine [1], et son action s'est exercée sur toute l'école troyenne en la personne de François Gentil, son meilleur disciple; mais c'était un artiste à vues courtes, plus préoccupé de grâces mondaines que de vérité et d'expression. Après avoir livré quelques modèles de terre et notamment celui de Henri II en priant, Dominique Florentin disparaît, ainsi que Jérôme della Robbia, chargé des gisants, pour faire place à Germain Pilon, qui aura, jusqu'à la fin, la haute main sur les travaux.

L'œuvre fut terminée en 1570. Pilon est l'auteur des quatre figures principales : les deux priants de bronze, qui occupent la terrasse, et les deux gisants de marbre, placés dans l'intérieur de l'édicule, ainsi que des mascarons du stylobate. Les bas-reliefs du soubassement sont de Laurent Regnauldin et Frémyn Roussel [2].

1. Le mausolée du grand Claude de Lorraine, duc de Guise et d'Aumale, baron de Joinville, était l'un des plus magnifiques tombeaux de France; il avait été exécuté, de 1550 à 1555, par Dominique Florentin, alors établi à Troyes, assisté de Jean Picart. Il fut démoli à la Révolution. On en retrouve encore quelques membres épars : les quatre cariatides qui soutenaient la plate-forme sont à la mairie de Joinville (la Justice est vraiment un morceau d'une grande élégance); les figures des tympans, au Musée de Chaumont; les bas-reliefs qui entouraient le sarcophage, chez M. Émile Peyre, à Paris.

2. Ce qu'on sait de positif sur Frémyn Roussel se réduit à fort peu de chose. Il a travaillé à Fontainebleau de 1540 à 1550, puis à Saint-Denis. A en juger par le bas-relief de la Charité, du tombeau de Henri II, et par le petit Génie de l'Histoire, dont la pose est si naïve et si charmante, au Musée du Louvre, ce sculpteur était un des premiers parmi les maîtres de second rang.



ENSEMBLE DU TOMBEAU DE HENRI II, A SAINT-DENIS.

Les figures de Vertus qui cantonnent les angles sont, pour deux au moins, et notamment la Prudence, qui est charmante, de Ponce Jacquiau.

C'est donc Pilon qui a donné au monument sa physionomie artistique; c'est à lui et à Lescot que revient, en dernière analyse, la gloire d'avoir produit un des chefs-d'œuvre de l'art français. Les gisants, exécutés les premiers, ne sont pas, il faut le dire, à l'abri de tout reproche; l'anatomie manque du calme et de la sévérité qui conviennent à ce genre de représentation; les pieds et les mains sont d'un dessin tourmenté et d'une longueur démesurée, défaut coutumier à l'artiste; mais les priants de bronze sont de la plus grande beauté. J'estime même qu'il faut compter le Henri II parmi les plus parfaites et les plus vivantes créations de la Renaissance française. L'héliogravure de M. Dujardin, d'après l'excellente photographie de M. Fichot[1], en donne une juste idée. « Tout dans ce bronze, dit M. Palustre, est large, franc, vrai. On dirait que le monarque va se relever, tant il est naturel et vivant. La tête est un portrait d'une incroyable maîtrise, que met en évidence le poli merveilleux du bronze. Le fondeur, Jean Boucher, s'est montré ici l'égal du statuaire. La statue de la reine ne mérite guère moins d'éloges. Elle est dans son costume d'apparat, tout chargé de bijoux et de riches atours. »

Au-dessus des caveaux de la chapelle des Valois, la reine voulut mettre une série de tombeaux disposés sur un mode uniforme. A la mort de Catherine, un seul des tombeaux était exécuté, celui de Henri II et de la reine. Pilon l'avait fait dans le courant de l'année 1582. Les souverains y sont représentés sur leur lit de parade, vêtus des habits royaux, couverts d'ornements du plus grand goût, et reposant sur un riche matelas de bronze. Dans les figures, comme dans les ornements accessoires, le sculpteur a donné libre cours à une virtuosité, qui touche ici presque à l'exagération.

Enfin les autels de la chapelle devaient recevoir des figures sacrées dont la commande avait été faite à Pilon. Derrière l'autel devait être placée une grande composition religieuse, représentant le Christ ressuscité avec deux soldats gardiens du sépulcre. Le Christ, après diverses vicissitudes, se trouve aujourd'hui, transformé en saint Jean-Baptiste, dans l'église Saint-Paul-Saint-Louis, rue Saint-Antoine; les soldats, recueillis par le Louvre, sont dans la salle Jean Goujon. Il serait à désirer que les diverses parties de ce bel ensemble fussent réunies à

1. M. Fichot a eu la bonne fortune de pouvoir photographier les monuments de Saint-Denis lorsqu'ils étaient déposés dans le chantier pendant les travaux de restauration de Viollet-le-Duc. Il serait impossible aujourd'hui d'obtenir des clichés de la plupart de ces monuments. Aussi la collection de M. Fichot constitue-t-elle un ensemble d'une valeur inappréciable pour l'histoire de notre art national.



Héliog. Dujardin Imp. Eudes & Chassepot

HENRI II — HENRI III

(Bustes de Germain Pilon, au Musée du Louvre)

 Lib. Imp. Réunies

nouveau. Les modèles en terre cuite, envoyés à Arpajon par le ministre Chaptal, ont disparu. Un autre autel devait recevoir une Vierge de Pitié, qui subit



LA VIERGE DE PITIÉ, PAR GERMAIN PILON.
(Terre cuite peinte, du Musée du Louvre.)

une aventure analogue. Le marbre est relégué dans la même église ; il est, du reste, d'exécution médiocre. La terre cuite peinte, après avoir séjourné à la Sainte-Chapelle et à l'École militaire de Saint-Cyr, est récemment entrée au Louvre. Malgré l'afféterie des mains et des pieds, auxquels l'artiste a donné

un allongement excessif, on peut tenir ce remarquable morceau pour une des créations les plus émouvantes de Pilon dans sa manière expressive.

Pour la même destination, Germain Pilon avait modelé une figure de saint François d'Assise, qu'on considérait déjà de son temps comme un chef-d'œuvre. « Saint François, dit Sauval, a une tête incomparable et presque inimitable ; la draperie de son vêtement est très belle, et d'un marbre grisâtre naturellement. » Dans le visage extatique, encadré par le capuchon, dans le mouvement d'ardente prière des mains, Pilon a mis toute son âme ; dans le froc grossier du moine, recousu d'innombrables morceaux, il s'est abandonné, avec une discrète mesure, à son goût du réel. Les Espagnols n'ont rien fait de plus vraiment religieux et de plus touchant. Il est bon d'apprendre à ceux qui l'ignorent que la statue si fort admirée au XVIIe siècle n'est pas perdue; elle vit encore de sa vie intense dans la pénombre d'une petite église du Marais, Saint-Jean-Saint-François, rue Charlot, où personne ne songe à l'aller chercher.

A cette période il convient de rattacher la belle cheminée du château de Villeroi, au Louvre, visiblement inspirée de l'influence de Goujon, et une superbe figure de gisant, en pierre peinte, qui provient des magasins de Saint-Denis et que M. Courajod a eu le mérite de faire entrer au Louvre, en plaçant à côté d'elle une petite maquette en terre cuite retrouvée naguère par le marquis de Laborde. Ce gisant, qui passait à Saint-Denis pour un Christ mort, paraît être un Henri II, si on rapproche son visage de celui du tombeau et du masque modelé, d'après le cadavre, par François Clouet [1]. Qu'elle soit Christ ou gisant, cette figure, dont la tête, rejetée en arrière, exprime si bien la mort, est admirable de science, de grandeur et de vérité ; c'est le plus beau nu de Pilon. Peut-être l'artiste a-t-il voulu réellement faire un Christ au tombeau, en lui donnant la physionomie du roi.

Au moment où il exécute ces grands ouvrages, Germain Pilon est en pleine maturité d'âge et de talent ; son ardeur est infatigable ; sa main docile, préparée à toutes les besognes, est vraiment une des plus fécondes de la statuaire française. Je ne puis suivre le célèbre sculpteur dans tous les travaux que les historiens lui attribuent; il me suffira de retenir les plus marquants : la chaire des Grands-Augustins, le groupe des Vertus cardinales, le buste en bronze de Jean de Morvilliers, à l'évêché d'Orléans, les bustes royaux et le Birague du Louvre.

Faute d'un document précis, on a disputé à Pilon la paternité des très élégants et un peu maniérés bas-reliefs de la chaire des Grands-Augustins.

1. Ce précieux masque en terre cuite est exposé depuis peu au Louvre.

Piganiol, cependant, est bien affirmatif, et sur l'origine et sur la date : « La chaire du prédicateur, dit-il, est un excellent morceau de sculpture de Germain Pilon, qui la fit en 1588. On y voit de très beaux bas-reliefs... » On s'est étonné de l'allongement excessif des figures; il ne faut pas oublier que le travail appartient à l'extrême fin de la vie du maître, et que celui-ci n'en a peut-être fourni que les maquettes. De lui, sans conteste, sont les deux jolies figures de la Foi et de l'Espérance données au Musée du Louvre par M. le comte de Caraman et exposées tout d'abord sous le nom de Jean Goujon.

Les quatre figures de Vertus, en bois de chêne sculpté, qui font pendant aux trois Grâces, ont eu pour destination première de supporter la châsse de sainte Geneviève, dans l'abbaye de ce nom. Elles étaient alors revêtues d'un stucage doré, et leurs bras repliés portaient la châsse; elles sont aujourd'hui dédorées et privées de leurs bras, ce qui leur donne un air assez gauche et lourd. Mais leur tournure est grande, vraiment monumentale et le groupe, posé sur un ordre isolé d'architecture, devait produire un bel effet.



BUSTE D'ENFANT, PAR GERMAIN PILON.
(Musée du Louvre.)

Le buste en bronze de Morvilliers est peu connu; il provient du tombeau de Blois que Pilon avait été chargé d'élever à la mémoire de cet éminent prélat, garde des sceaux de France, mort en 1552. Il est aujourd'hui à l'évêché d'Orléans. C'est une œuvre sévère, de haut style, de travail un peu fruste, comme taillée au couteau, mais singulièrement caractéristique. Quand il s'agit de portrait, ces maîtres de la Renaissance française, même les plus farcis d'italianisme, deviennent intraitables. Le Morvilliers pourrait être comparé, sans désavantage, avec les admirables bustes de Henri II et de Henri III, conservés au Musée du Louvre. Pilon, devant la nature, devenait grand portraitiste. Il savait interroger l'âme soucieuse de ses modèles, comme il savait, à l'occasion, rendre avec une adresse infinie

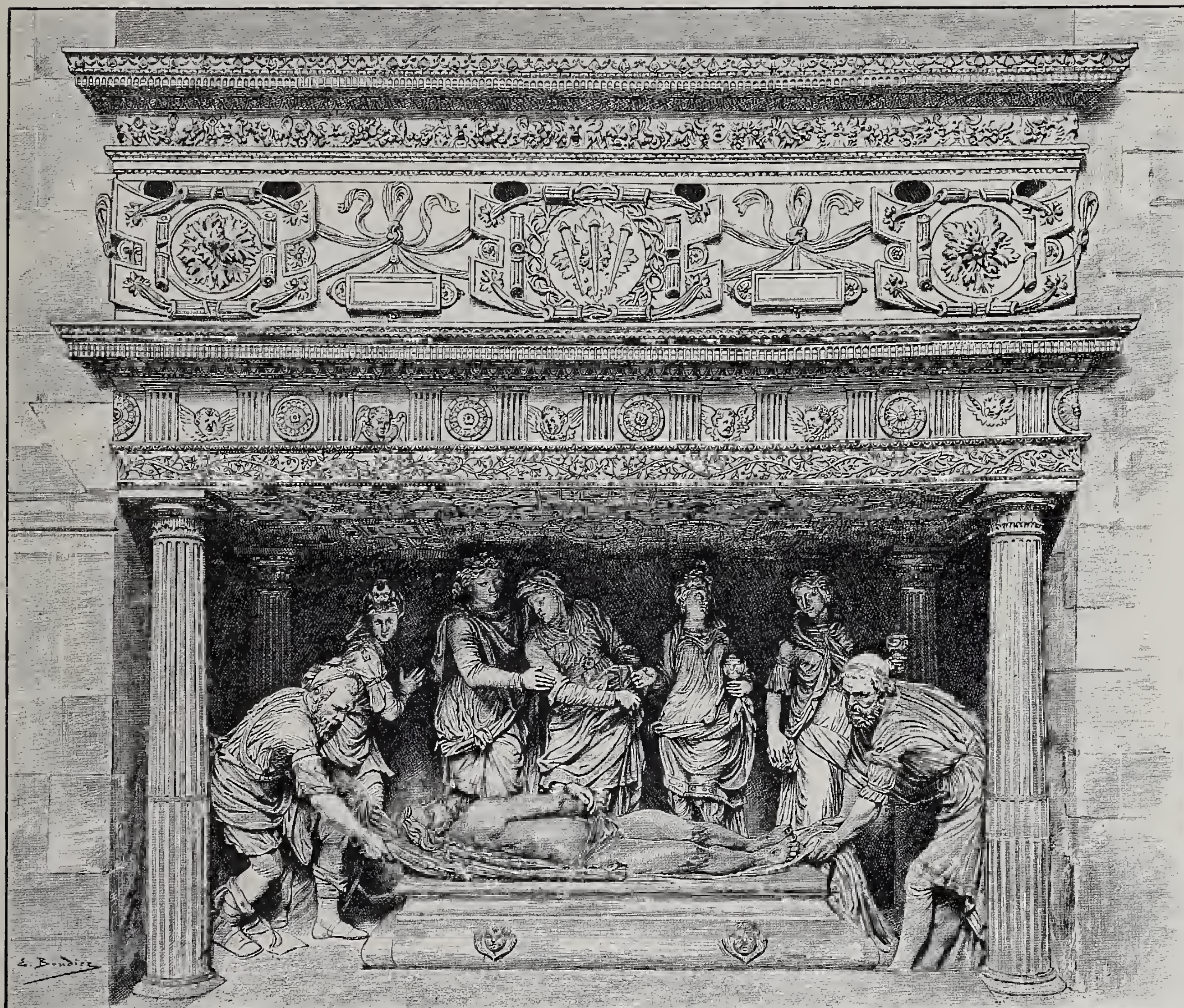
les grâces fugitives de l'enfance. S'il est, comme on l'a cru, un portrait de Henri III enfant, le petit buste du Louvre serait de la jeunesse du maître. Il me semble d'un art trop accompli pour ne pas appartenir, ainsi que les autres bustes, à sa dernière période. Il est d'ailleurs bien difficile d'identifier les traits d'un modèle de cet âge. Des doutes se sont même élevés sur l'attribution de ce buste à Pilon. Quelques personnes ont voulu en faire honneur à François Duquesnoy, mais il est bien du XVIe siècle et dans la manière de Pilon, qui rivalise ici avec les Florentins, ces interprètes consacrés des *putti*.

Le bronze du *Birague* nous met en présence d'une des œuvres les plus fortes de la statuaire française. M. Courajod a reconstitué l'histoire de cet admirable monument[1]. Nous savons que le puissant chancelier de François II et de Charles IX possédait une chapelle dans l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers, où il avait fait élever de son vivant un tombeau à la mémoire de sa femme, Valentine Balbiani, morte en 1572. Ce tombeau est aujourd'hui au Louvre, en face de la statue de René de Birague. L'idée en est touchante, la composition gracieuse et pittoresque; mais l'exécution un peu maigre avait fait penser que Pilon n'en était pas l'auteur. Aucun doute, cependant, ne peut être conservé sur ce point. Quel autre artiste, entre 1572 et 1583, année de la mort de Birague, eût été capable de sculpter le prodigieux portrait de la gisante traitée en bas-relief, qui orne le soubassement? On pourrait tout concilier en supposant que Pilon n'a exécuté que le modèle de la statue couchée de Valentine Balbiani, et qu'il a, au contraire, taillé et parachevé de sa main ce profil de cadavre d'un dessin si ferme et si lié, d'un travail si précieux et si savant.

Le monument du chancelier de Birague fut érigé après la pompe extraordinaire qui accompagna ses obsèques, et, vraisemblablement, aux frais et par les soins du roi; il était achevé en 1585. Pilon était alors à l'apogée du talent. Démolis à la Révolution, les deux tombeaux arrivèrent pêle-mêle au dépôt des Petits-Augustins. A la dispersion du Musée formé par les efforts persévérants de Lenoir, les figures principales trouvèrent asile au Louvre. La statue de Birague y occupe aujourd'hui une place d'honneur; c'est la plus belle statue iconique de la Renaissance française. Pour en sentir toute la valeur, il faut la rapprocher des ouvrages similaires. Ni l'Italie ni l'Allemagne n'ont rien à opposer au chef-d'œuvre du maître français. Nous sommes en présence d'une image vivante, d'un portrait, interprété avec un art infini et dans lequel tous les détails s'élèvent et s'agrandissent par l'ampleur de l'exécution. La noblesse du style y

1. *Germain Pilon et le Tombeau de Birague par-devant notaires* (*l'Art*, 1888).

va de pair avec la vérité la plus rigoureuse. Le long manteau de cardinal, à plis profonds, donne à la figure une solidité majestueuse. Il était naguère colorié en rouge. La tête émerge avec une maîtrise suprême, une impérieuse décision; c'est bien celle qu'on imagine à ce sombre et astucieux personnage. Le faire est



SAINT-SÉPULCRE DE L'ÉGLISE SAINT-MACLOU, A PONTOISE.

large, vigoureux, incisif; la pose est aussi imposante que naturelle. En cette heure d'inspiration, Germain Pilon s'était montré l'égal des plus grands génies; sa gloire était désormais assise sur des bases indestructibles.

Comme pour Goujon, nous sommes en droit de nous demander si quelque autre œuvre, classée aux anonymes, ne serait pas digne d'être rattachée à son influence directe. La belle Mise au tombeau de la chapelle de la Passion, à Saint-Maclou de Pontoise, me paraît être dans ce cas. Exécutée à la fin du règne de

Henri II ou au commencement du règne de Charles IX, elle porte tous les caractères de la manière de Pilon, surtout dans les trois figures principales de Nicodème, de Joseph d'Arimathie et du Christ, toutes animées d'un sentiment réaliste, d'un mouvement expressif; elles sont des plus nobles et des plus vivantes qu'ait produites cette époque. Les plis multipliés des vêtements et le travail des cheveux pourraient un instant faire penser à Goujon; mais Goujon était alors bien occupé au Louvre, et l'allure générale des personnages semble plus proche de Pilon. D'ailleurs, à ce moment, les deux influences se pénètrent au point qu'il est fort difficile d'en marquer la part réciproque; tous les sculpteurs de la dernière moitié du XVI[e] siècle sont plus ou moins, et à la fois, disciples de Goujon et de Pilon. Le groupe de Saint-Maclou est enchâssé dans un riche encadrement, qui forme édicule. Deux colonnes cannelées, à chapiteaux bas, portent un entablement décoré de têtes d'anges et de triglyphes; au-dessus se déroulent une attique et une frise chargées, sans confusion, d'ornements d'un goût délicat et savoureux. Le plafond qui abrite le sépulcre et le coupe d'une grande ligne d'ombre est couvert lui-même d'un réseau d'arabesques d'une richesse extrême. Certainement, ce hors-d'œuvre architectural est d'un maître, et, pour diverses raisons, j'ose évoquer ici le nom de Jean Bullant. Bullant a travaillé à plusieurs édifices de la région; de plus, il était à ce moment occupé au château d'Écouen, qui est tout voisin. Le style, d'ailleurs, du monument n'est point en désaccord avec une telle attribution.

On sait que Pilon a pratiqué l'art du médailleur, qu'il a fourni des modèles pour la Monnaie royale, dont il a été un instant contrôleur général. Les grands médaillons de bronze des Valois lui sont attribués par les juges autorisés. Les deux plus remarquables, ceux de Henri III et de Catherine de Médicis, sont non seulement entièrement dignes de sa main, mais on est en droit de se demander si aucun autre artiste, à ce moment, eût été capable de modeler des effigies si vivantes et d'une si merveilleuse finesse. Je porte donc, sans hésitation, ces chefs-d'œuvre de la numismatique française à l'actif de notre sculpteur[1]. Les médaillons des Valois sont malheureusement d'une insigne rareté. Le Cabinet de France ne possède que la Catherine de Médicis, en épreuve, il est vrai, d'une incomparable beauté.

Ligier Richier. — A côté et en dehors du grand mouvement parisien s'étaient formés quelques courants secondaires, comme celui de Troyes, avec François

1. On sait que Pilon fut un instant contrôleur général des monnaies et qu'il fournit les maquettes de diverses médailles. Ce fait constitue une grave présomption en faveur de l'origine des fameux médaillons.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

LE CHANCELIER DE BIRAGUE

(Bronze de Germain Pilon, au Musée du Louvre)

Lib. Imp. Réunies.

Gentil et Jacques Julyot, et celui de Toulouse, avec Nicolas Bachelier. Les formes d'art créées par les maîtres tout-puissants dont je viens de parler s'étaient répandues à travers la France et dominaient les goûts esthétiques de la nation. Je n'ai pas à en suivre la propagation au delà du centre d'origine; cela m'entraînerait trop loin. Encore moins puis-je m'occuper de certains artistes provinciaux qui, malgré tout, avaient conservé leur goût de terroir et leur autonomie. Je suis tenu de me limiter aux faits essentiels. Mais je ne puis passer sous silence le chef du groupe lorrain, le fameux Ligier Richier, de Saint-Mihiel, près Bar-le-Duc. Richier est un artiste considérable, non seulement par l'importance et la réputation des œuvres qu'il nous a laissées, mais surtout par les caractères composites de sa manière, qui sont comme l'écho successif des influences qui ont régné dans l'Europe du Nord durant la première moitié du XVI[e] siècle. L'histoire du maître lorrain présente, au point de vue évolutif, un vif intérêt. Par ses tendances foncières, Ligier Richier se rattache au Moyen Age; par les dernières manifestations de son style, il appartient à la Renaissance. Né vers 1500 et mort en 1567, il a assisté en témoin avisé aux recherches d'une époque qui a perpétré cette radicale transformation de l'art qu'on appelle la Renaissance. On le voit débuter dans la pure tradition gothique pour finir dans une sorte de maniérisme germanisant. Une étude comparative de ses divers travaux serait instructive. Quoique Richier ait passé son existence en Lorraine, il appartient bien à l'école française, et l'on ne peut douter qu'il n'ait connu les grandes œuvres de la Touraine et de Paris [1].

Les documents sont muets sur son adolescence artistique et sur les sources de son éducation. A examiner son premier ouvrage, le précieux retable d'Hattonchâtel, près de Saint-Mihiel, on serait tenté de supposer que Richier a connu le Saint-Sépulcre de Solesmes et les retables d'Amiens; il a certainement étudié les œuvres de Mansuy-Gauvain, sculpteur lorrain de la fin du XV[e] siècle. Il y a, dans la composition d'Hattonchâtel, une vigoureuse affirmation de l'esprit naturaliste du Moyen Age, alors que le cadre ornemental est franchement à l'italienne et rappelle les arabesques que Jérôme de Fiesole faisait pour Michel Colombe. Les groupes sont dramatiques, mouvementés et bien ramassés dans les bordures du retable; les figures sont d'un sentiment vrai et touchant, quoique un peu courtes, lourdes et encore inexpérimentées; la composition a de la sève et de l'ingénuité; certaines attitudes sont de belles trouvailles d'expression, certaines têtes de véritables portraits. Le retable, divisé en trois compartiments (le *Portement de*

1. Voir *Ligier Richier*, par Charles Cournault (librairie de l'Art), et la *Famille des Richier*, par Léon Germain (Mémoires de la Société des Lettres et Arts de Bar-le-Duc).

croix, la *Crucifixion* et la *Mise au tombeau*), occupe le fond de l'abside de l'église castrale d'Hattonchâtel. Il porte la date de 1523 et les armoiries d'Antoine de Lorraine.

Dans le même sentiment, il faut citer l'*Évanouissement de la Vierge* de l'église Saint-Michel, à Saint-Mihiel, la *Pietà* d'Etain, qui date de 1528, et celle de la cure de Clermont-en-Argonne, qui date de 1530; ce sont trois œuvres où domine le sentiment dramatique. Selon la juste expression de M. Cournault, Ligier Richier pourrait être appelé le statuaire de la douleur et de la mort; il fut aussi celui de l'enfance, car il aimait à associer ces deux antithèses, ainsi qu'on peut le voir au monument funéraire de Warin de Gondrecourt (un enfant tenant deux têtes de mort), et dans le charmant morceau de l'église Saint-Étienne, représentant deux petits génies ailés soulevant le voile qui couvre une tête de mort (Tombeau des Pourcelets). Ces figures d'enfants sont à comparer au charmant *Enfant à la crèche* du Louvre, en pierre grise de la Meuse, qui provient de la chapelle des Princes, à Bar. Il semble qu'on puisse aussi lui attribuer la tête de mort si artistement travaillée que conserve le Musée de Verdun, et sous laquelle un maladroit faussaire a mis le nom de Michel-Ange.

Manié avec austérité et discrétion, le genre macabre a produit des chefs-d'œuvre dignes de toute admiration, comme la Danse des morts de la Chaise-Dieu et les Simulacres de la Mort de Holbein; lorsqu'il verse dans le réalisme, il devient vite répugnant. La statue de la Mort, à l'église de Saint-Pierre de Bar-le-Duc, que Ligier Richier exécuta pour le mausolée de René de Châlons, prince d'Orange, en est la preuve. Ce cadavre envahi par la pourriture est peut-être un tour de force de métier; mais, en tant qu'œuvre d'art, il me semble absolument condamnable. Quelle distance entre cette conception faussement mélodramatique, où la laideur le dispute à l'horrible, et l'élégant squelette du charnier des Innocents, aujourd'hui au Louvre!

Après le retable d'Hattonchâtel, les deux œuvres qui, incontestablement, ont fondé la réputation de Richier sont l'effigie funéraire de la duchesse *Philippe de Gueldre,* à l'église des Cordeliers de Nancy, et la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Étienne, à Saint-Mihiel.

La polychromie joue un rôle capital dans la figure des Cordeliers. Le visage et les mains sont de marbre blanc; le manteau est de marbre gris et la robe de marbre noir. La sœur Philippe, vêtue de l'habit de son ordre, nous est montrée par le sculpteur telle qu'elle dut être lorsqu'elle fut exposée, après sa mort, dans l'humble cellule où les princes de sa maison vinrent s'agenouiller et prier. Elle avait alors quatre-vingt-sept ans. Il serait difficile de pousser plus loin l'illusion



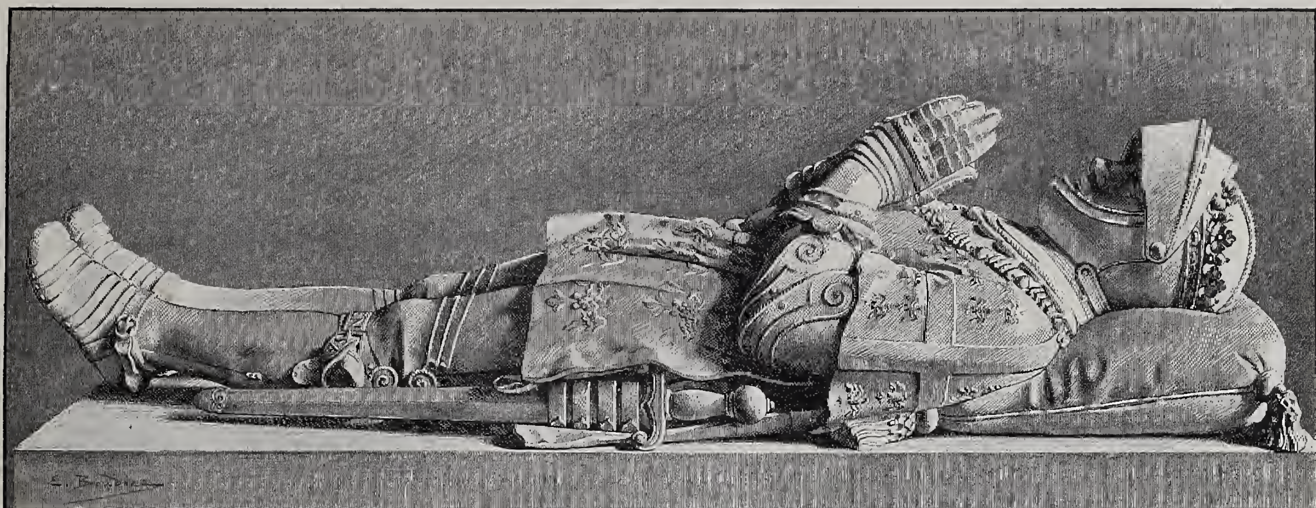
SAINT-SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL, PAR LIGIER RICHIER.

de la réalité. Malheureusement, Richier manquait de mesure et de finesse; son naturalisme est terre à terre; il s'est complu là, dans le rendu étroit et cadavérique d'un visage qui ressemble à une vieille pomme ridée. L'effet de cette statue funéraire est néanmoins saisissant. Aux pieds de la sainte femme, le sculpteur a placé une figurine de religieuse clarisse encapuchonnée de noir et agenouillée, portant la couronne ducale de Lorraine.

Parmi les représentations de l'Ensevelissement du Christ, si nombreuses au xvi[e] siècle, celle de Saint-Mihiel est, après celles de Tonnerre et de Solesmes, la plus digne d'être célébrée. Richier y a concentré tous les efforts de son talent. On peut critiquer l'ordre dispersé des figures, moins harmonieux qu'à Solesmes, le manque de proportion de quelques-unes d'entre elles et une certaine recherche dans les attitudes — comme un mauvais souffle d'Italie, qui les contourne et les amollit; on peut s'étonner des raideurs anguleuses qu'un artiste aussi habile pouvait facilement éviter; mais ces défauts disparaissent sous la forte impression dramatique de l'ensemble et sous la merveilleuse exécution des détails. Les quatre figures centrales : la Madeleine, Nicodème, Joseph d'Arimathie et le Christ, d'une part, et le groupe de la Vierge douloureuse soutenue par saint Jean et Marie Cléophas, suffiraient à établir la renommée de l'artiste.

Ce qui gâte en partie les éminentes qualités de Ligier Richier, ce qui fait que les gens de goût hésiteront toujours à lui accorder une entière sympathie, c'est l'absence de simplicité et d'élégance. Dans le monument de Saint-Mihiel, l'artiste se montre troublé par des préoccupations étrangères à son sujet. L'homme du Moyen Âge capitule devant les insidieux conseils de l'esprit du jour, et je ne puis, pour ma part, envisager d'un œil tout à fait indulgent les défauts de cette vaste composition, où s'accumule la complication des idées ambiantes, si précieuse d'ailleurs qu'en soit l'exécution matérielle. En réalité, Richier n'est qu'un artiste de second rang, un homme de reflet; il n'est ni initiateur, ni, à plus forte raison, fondateur d'école; il n'a ni grâce ni esprit.

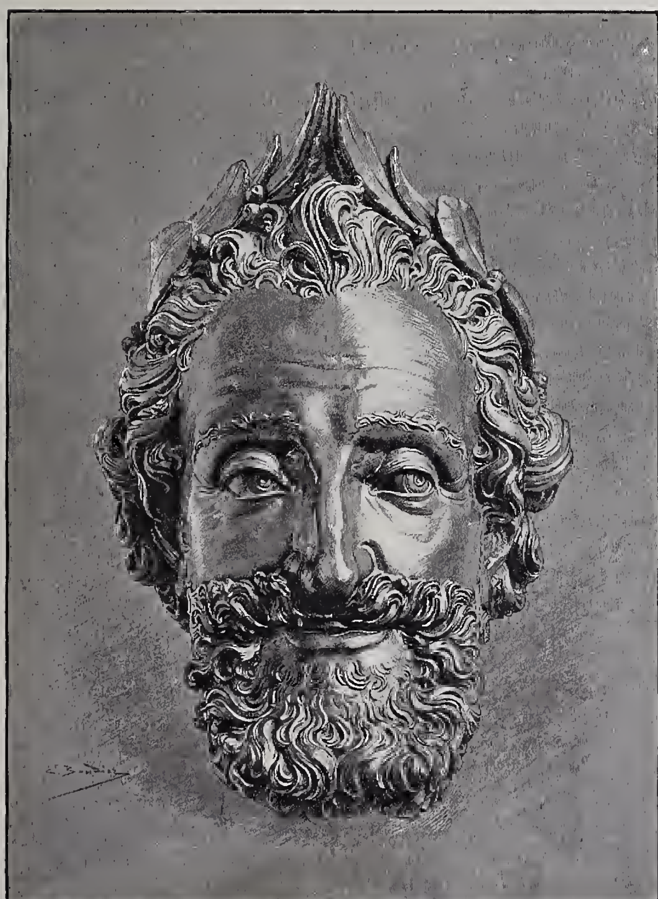
Comme beaucoup d'artistes de son temps, le maître lorrain avait embrassé la religion réformée, et il dut, sur la fin de sa vie, s'expatrier. Il mourut à Genève en 1567, laissant derrière lui un fils, Gérard Richier, qui ne fut pas sans mérite, bien qu'il se soit entièrement asservi à l'influence allemande. On lui doit vraisemblablement le petit bas-relief du *Jugement de Suzanne,* au Louvre.



STATUE TOMBALE DU CONNÉTABLE DE MONTMORENCY, PAR BARTHÉLEMY PRIEUR.
(Musée du Louvre.)

CHAPITRE IV

DE BARTHÉLEMY PRIEUR AUX ANGUIER. DÉCLIN DE LA RENAISSANCE. RÉACTION NATURALISTE DU RÈGNE DE LOUIS XIII.



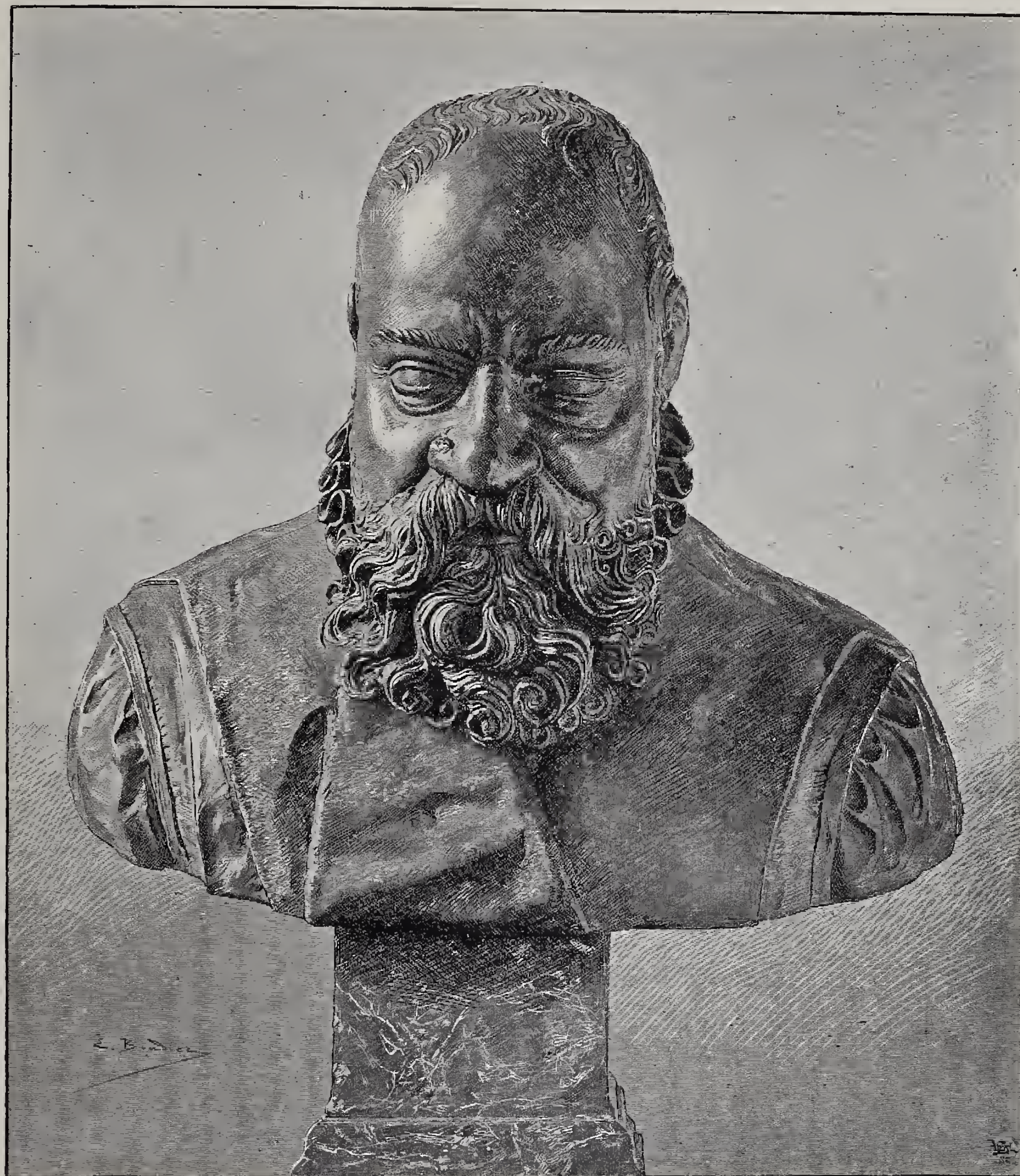
Les Successeurs de Pilon. — Barthélemy Prieur. — Il semble que Barthélemy Prieur, successeur immédiat de Pilon, soit comme le Van Dyck de ce Rubens. C'est un artiste d'originalité moyenne, mais de grande dextérité; à coup sûr un personnage considérable, dont on aimerait à mieux connaître la biographie. Jal, qui s'en est occupé, n'a rien trouvé sur sa naissance. D'après l'âge de sa fille, Madeleine Prieur, qui épousa Guillaume Dupré, vers 1600, et mourut en 1646, à soixante-dix ans, on peut supposer qu'il était né entre 1540 et 1550. Ce qu'on sait de certain se résume à bien peu de chose. Prieur était élève de Pilon et succéda à son maître dans l'office de premier sculpteur du roi, sans toutefois devenir valet de chambre, en raison, sans doute, de sa qualité de

huguenot. Il fut le collaborateur de Bullant, dans les grands travaux que celui-ci avait entrepris pour la famille de Montmorency. Le connétable, qui le tenait en amitié, lui aurait, au dire de Sauval, offert un asile lors de la Saint-Barthélemy, ce qui est une erreur, car, à ce moment, Anne de Montmorency était mort. Prieur travailla à Écouen, au Louvre, à Fontainebleau, aux Célestins, à l'église de Montmorency, à Saint-Denis, et laissa derrière lui une brillante réputation. Il mourut à Paris, en 1611, et fut enterré au cimetière du faubourg Saint-Germain. A la fin de sa vie il partageait la charge de sculpteur du roi, avec Barthélemy Tremblay et Guillaume Dupré.

Le magnifique mausolée que Madeleine de Savoie avait fait élever par Bullant, à Montmorency, à la mémoire de son mari défunt, a disparu; mais les deux statues, primitivement placées côte à côte sur un lit funéraire, ont été sauvées et se trouvent aujourd'hui au Louvre. Pour l'effigie du connétable, revêtu de son armure de guerre, comme pour celle de Madeleine de Savoie, enveloppée de ses longs et sévères vêtements de deuil, Prieur est revenu aux formes traditionnelles du Moyen Age. La modernité n'apparaît que dans la souplesse d'exécution des détails. Ces deux beaux marbres, malgré qu'ils ne puissent lutter avec le caractère iconique des grands chefs-d'œuvre du xve siècle, honorent leur auteur. Le connétable, surtout, est taillé de main d'ouvrier. Sous la flexibilité de l'armure, on sent le corps qui repose; c'est bien le souvenir de la vie dans le grave apaisement de la mort. Madeleine de Savoie est de facture plus molle. Quoi qu'il en soit, la haute distinction de ces deux figures suffirait à faire vivre le nom de Prieur dans l'histoire de la sculpture française.

On ne saurait adresser les mêmes éloges au monument que l'artiste éleva, dans l'église des Célestins, en 1573, pour supporter l'urne contenant le cœur du connétable. L'ordonnance en est confuse, décousue et d'un style médiocre; il faut un tact tout particulier pour sauver l'illogisme d'une colonne isolée, faisant fonction d'édicule; la colonne n'est pas un organisme autonome, c'est un membre architectonique, un support. Les Romains ont eu le goût de ces tentatives hybrides et ils y ont quelquefois réussi, les Byzantins aussi, témoin l'admirable colonne de la place Saint-Marc. Les meilleurs exemples de colonnes isolées fournis par la Renaissance française sont vraisemblablement la colonne du cardinal de Bourbon, à Saint-Denis, d'un si beau galbe et d'une si belle matière, et la colonne monumentale construite par Jean Bullant, pour Catherine de Médicis, à l'hôtel de Soissons. La colonne torse à chapiteau composite, qui portait l'urne du cœur du connétable, n'a aucune des qualités qui distinguent ces conceptions. L'exécution même n'en rachète point la pauvreté, et je doute fort que Bullant

ait passé par là. Les trois statues de bronze de la Paix, de la Justice et de l'Abondance, qui accompagnent le soubassement de marbre Isabelle incrusté de motifs héraldiques en marbre blanc, méritent seules quelque intérêt. J'aime mieux la colonne de marbre Campan, aujourd'hui à Saint-Denis, que Charles Benoise,



BUSTE EN BRONZE DE JEAN D'ALESSO.
(Musée du Louvre.)

secrétaire intime de Henri III, avait fait ériger dans l'église de Saint-Cloud, en 1594, pour recevoir le cœur du roi assassiné par Jacques Clément, en 1589. Prieur s'y montre ornemaniste adroit et abondant; l'urne terminale en bronze est d'un joli dessin. L'effet de ce monument n'est point banal et sa polychromie ne manque pas d'agrément.

Prieur a été employé aux travaux du Louvre. Nous savons par les Comptes

des bâtiments royaux qu'il travailla notamment à la Petite Galerie, sur le Jardin de l'Infante, et que les élégantes Renommées, sculptées dans les tympans des arcs du rez-de-chaussée, sont de lui; la ferme et plantureuse ornementation du Pavillon de Lesdiguières est également dans son goût et dans sa manière; les grandes guirlandes à têtes de lion du premier étage révèlent la main d'un maître, héritier des enseignements et des pratiques de Pilon. Les noms de Prieur ou de Barthélemy Tremblay se présentent donc tout naturellement à l'esprit ; mais Tremblay, dont le nom apparaît souvent dans les Comptes, ne nous est plus connu que par un buste en marbre de Henri IV, qui se trouve au Musée du Louvre. Peut-être semblera-t-il aussi l'auteur, à considérer le travail très particulier de la cuirasse, de la statue pédestre du même roi conservée à Versailles.

Par analogie avec les Renommées de la Petite Galerie du Louvre, on peut attribuer à Barthélemy Prieur celles qui occupent les tympans de la porte méridionale de Saint-Nicolas-des-Champs, ce bijou architectural construit de 1576 à 1581. Par contre, je ne crois pas qu'on puisse songer à lui pour le charmant buste de Henri IV lauré, en bronze, que possède le Musée du Louvre et dont le dessin de M. Boudier a délicatement rendu la vie, le sourire et la grâce cavalière. Ce précieux morceau me paraît se rapprocher davantage de la manière de Dupré. Les mêmes réserves doivent être formulées au sujet du buste de Jean d'Alesso, au Louvre, dont M. Courajod a si clairement rétabli l'origine. Assurément il pourrait être de Prieur, et la date probable de son exécution, 1581, ne contredirait pas une semblable supposition; mais rien dans l'œuvre de Prieur n'égale le jet puissant, la mâle et expressive rudesse de cet admirable buste, qui est, on n'en saurait douter, d'un très grand maître. Si quelque œuvre voisine appelait la comparaison, ce serait la tête du Birague, qui s'affirme par les mêmes caractères de force et de vérité. Le buste d'Alesso provient de la chapelle d'Alesso, aux Bons-Hommes de Passy; il était peint, comme le Birague.

Lenoir donnait formellement à Prieur les deux figures académiques en bronze, imitées des figures de Michel-Ange à la Chapelle des Médicis, qu'il avait recueillies dans l'église Saint-André-des-Arcs, où ils accompagnaient le buste en marbre polychrome de Christophe de Thou [1]. La notice du Louvre a maintenu, avec toute raison, cette possession d'état. Nous savons, d'autre part, qu'il est l'auteur de la statue agenouillée de la première femme de Jacques-Auguste de Thou, Marie de Barbançon, qui figure dans le monument exécuté par François Anguier et que M. Courajod vient de reconstituer avec tant d'habileté et de goût au Musée du

1. M. Courajod a rétabli récemment l'ensemble de ce tombeau.

Louvre. Vraisemblablement encore, on peut attribuer à Prieur la statue funéraire de la duchesse de Retz, qui se trouve à Versailles.

Enfin, pour en finir avec Prieur, il importe de rappeler qu'il avait été chargé par Henri IV de dresser à Fontainebleau une fontaine monumentale dont les parties principales étaient en bronze. Au sommet se voyait une fonte magnifique de la Diane à la Biche, le célèbre antique acquis pour François Ier; le socle était flanqué de quatre chiens en bronze et le massif de la base décoré de têtes de cerf, qui versaient l'eau par la bouche. La statue de Prieur, qu'on croyait perdue, a été retrouvée par M. Courajod dans les résidus de la Malmaison; elle porte le cachet B. P. et la date de 1602. Quant aux chiens, ce ne sont pas ceux d'Anet détruits à la Révolution, mais bien ceux de la fontaine de Prieur à Fontainebleau, admirés longtemps à la base de la Diane de Jean Goujon, au Louvre; morceaux excellents, d'une vérité parfaite et d'une ampleur de dessin magistrale. Le XVIe siècle ne nous a pas laissé de sculptures d'animaux d'un plus robuste caractère. Prieur, du reste, était un fondeur de grande expérience.

Jean de Bologne et les Flamands. — Malgré que Jean de Douai ait fait de l'Italie sa patrie d'adoption et qu'il ait perdu dans l'atmosphère de la Péninsule une partie de son originalité de race, il a joué, dans le mouvement de l'art français au XVIe siècle, un rôle trop important, pour qu'il me soit permis de n'en point dire ici quelques mots. Il est le chef de la lignée de ces Flamands italianisants, les Van Opstal, les Adrien de Vries, les Francheville, les Duquesnoy, les Buyster, qui ont amalgamé avec une brillante souplesse les traditions du Nord et celles du Midi et ont contribué par l'éclat de leur talent à accélérer le triomphe définitif du romanisme.

Je suis convaincu que si le hasard avait amené Jean de Bologne à Paris, au lieu de le conduire à Rome, il eût été un des maîtres sculpteurs de la Renaissance française. Il était doué d'une intelligence étendue et prompte, d'une imagination vive, d'une habileté de main merveilleuse, d'une activité infatigable. Pour obtenir le rang que lui eussent mérité ses dons naturels, il ne lui a manqué qu'un peu de pondération, de mesure et de simplicité. Mais il a connu Michel-Ange et Michel-Ange lui a inoculé, comme à tant d'autres, le virus de sa formidable rhétorique et de cette outrance qu'il savait pallier de la puissance de son génie, sans en atténuer les dangereux effets.

Jean de Douai, devenu si célèbre sous le nom de Jean de Bologne, était né à Douai en 1524; il mourut à Florence, sa patrie d'adoption, en 1608. Appelé en Italie par le mirage de la Ville éternelle, il étudia pendant deux ans sous la direc-

tion de Michel-Ange; puis il alla à Florence compléter ses études, dans l'atelier de Bernard Vecchietti. Sa première œuvre fut une Vénus de marbre, si belle qu'à sa vue le prince François, fils du grand-duc de Toscane, Côme le Vieux, se déclara le protecteur de l'artiste. Notre compatriote, qui songeait alors à retourner à Douai, resta donc à Florence. La faveur qu'il y rencontra l'attacha à l'Italie sans esprit de retour. Après avoir exécuté le groupe de Samson pour le Cortile dei Semplici, il reçut de la ville de Bologne la commande d'une fontaine monumentale. Tout le monde connaît de renom cette belle fontaine de bronze qui décore la Piazza-Maggiore. Neptune y est représenté entouré de dauphins et de sirènes. L'œuvre est maniérée, ronflante, mais d'un incomparable brio; la fonte en est admirable. Revenu à Florence, Jean voit affluer les commandes. Durant quarante ans, c'est un labeur que rien n'arrête : fontaines, groupes décoratifs, sculptures religieuses, figurines de crédence, portraits, etc., dont la simple nomenclature serait fastidieuse. Nul artiste n'a été aussi fécond, et nul comme lui n'a manié le métal. Faut-il rappeler ses productions les plus fameuses : l'Enlèvement des Sabines de la Loggia dei Lanzi, la fontaine de Boboli, l'Apennin de Pratolino, le Mercure des Offices, dont le Louvre possède une excellente réduction originale, la statue équestre de Côme Ier sur la place du Marché-Vieux, à Florence, le groupe d'Hercule tuant le Centaure, une autre statue équestre, celle du grand-duc Ferdinand, pour la place de l'Annunziata, celle de Henri IV, que la mort l'empêcha d'achever, et une série de petites compositions tirées en bronze et qui, envoyées aux quatre coins de l'Europe, firent les délices des amateurs de l'époque? Richelieu posséda une suite très complète de ces petits ouvrages de bronze; le Garde-Meuble des rois de France en était abondamment pourvu; nous retrouvons encore les épaves de ces collections au Musée du Louvre. Quant à la statue de Henri IV, elle ne fut achevée que longtemps après la mort du sculpteur, par les soins de ses élèves, Pierre Francheville et Bordoni, qui, sur les ordres de Richelieu, transportèrent le monument en France et vinrent l'ériger sur le terre-plein du Pont-Neuf. Cette statue équestre, comme toutes celles qui décoraient Paris, fut détruite à la Révolution. Il n'en reste que quelques fragments (la main gauche, le bras droit, la jambe gauche avec la botte, une jambe de devant du cheval), et les quatre esclaves enchaînés, nus et les mains liées derrière le dos, qui entouraient le piédestal. Ces esclaves médiocres et boursouflés, recueillis par le Louvre, constituent cependant le plus clair du bagage de Francheville; l'*Orphée* et le *David* sont des œuvres absolument prétentieuses et vides, qui montrent à quel degré l'Italie était mûre pour la décadence.

Jean de Bologne laissa de nombreux élèves. Les plus habiles sont Pierre

Tacca, qui succéda à son maître dans ses travaux et dans sa charge, et le Hollandais Adrien de Vries, qui mit son talent au service de l'empereur Rodolphe II et se fixa à Prague. Le Louvre possède une des œuvres les plus intéressantes de Tacca, le superbe buste de Jean de Bologne âgé, magistral et vivant portrait, où se trouve rendue avec tant de vigueur et de noblesse la physionomie du vieil artiste. Eu égard au large caractère de son exécution, M. Courajod suppose qu'il a été retouché par Jean de Bologne lui-même ou tout au moins exécuté sous son inspiration directe.

On doit à Adrien de Vries, en dehors des ouvrages de Prague, les grandes fontaines de bronze de la ville d'Augsbourg, et le groupe élégant du Louvre, *Mercure enlevant Psyché,* que la reine Christine offrit à M. de Servien, et qui, par son fils, M. de Sablé, échut ensuite à Colbert. Ce groupe était autrefois rehaussé par l'éclat d'une merveilleuse patine qu'un malencontreux séjour dans le jardin des Tuileries lui a fait perdre.

Jean de Bologne a exercé une influence énorme sur l'orientation des arts plastiques à la fin du XVIe siècle; on peut dire que ses œuvres emphatiques, aimables et tourmentées, ont régné sur toute l'Europe. Non seulement son style a eu une action directe et considérable sur nos artistes, mais encore il a reçu du concours empressé des Flandres et grâce à la toute-puissante intervention de la Maison d'Autriche un surcroît de force expansive. Triomphe facile d'un art facile et venu à point pour répondre aux tendances mystico-sensuelles de l'esthétique des disciples de Loyola.

Ces résultats ont eu leur contre-coup en France, mais c'est dans les Pays-Bas que l'école de Jean de Bologne a rencontré les adeptes les plus dociles. Van Opstal et surtout François Duquesnoy, plus connu sous le nom de François Flamand, représentent, sous la forme la plus avenante et la plus insidieusement habile, l'art mis en vogue par les jésuites d'Italie.

Duquesnoy est né à Bruxelles en 1594. Protégé par l'archiduc Albert d'Autriche, qui lui avait accordé une pension, il s'envola, comme tant d'autres, vers l'Italie, vers Rome. Il excella surtout à modeler les enfants, à rendre les nus potelés et brillants; il est, en statuaire, comme un diminutif de Rubens. Sa rapide renommée lui donna un grand crédit auprès de tous les sculpteurs qui firent, à cette époque, le voyage de la Ville éternelle. On sait qu'il était lié d'étroite amitié avec le Poussin. Il mourut à l'âge de cinquante-deux ans. En dehors des œuvres qui sont conservées en Belgique, on cite la Sainte Suzanne de Lorette, le Saint André et les *putti* du maître-autel de l'église Saint-Pierre de Rome.

Van Opstal est représenté au Louvre par de charmantes Bacchanales, en

marbre, restituées à leur véritable auteur par M. Courajod. Dans ces morceaux, burinés et polis comme des ivoires, on sent déjà poindre la gracieuse afféterie du XVIIIe siècle.

Les Médailleurs français de la Renaissance. — Guillaume Martin, Guillaume Dupré, Jean Warin. — L'attention générale et très justifiée qu'éveille l'art des médailleurs italiens a fait tort aux mérites éminents de notre école française. Il y a là une sorte de déni de justice qu'il serait temps de réparer. Assurément des artistes tels que le Pisanello, que Matteo de' Pasti, que Sperandio, restent hors de pair par la puissance de l'interprétation et la largeur du style, et cependant, à tout prendre, nos maîtres ont des qualités de finesse, d'élégance, de précision, et une délicatesse d'outil qu'on ne retrouve pas chez les maîtres italiens. Les grands médaillons des Valois et les belles médailles de Dupré et de Warin ne restent inférieurs à aucune des productions du même genre.

Nous avons vu Perréal et Michel Colombe, à la suite de nos admirables sigillistes du Moyen Age, s'exercer avec succès à l'art de la médaille. Sous François Ier et sous Henri II, une école nationale prend naissance, qui rivalisera bientôt avec les médailleurs milanais et les inciseurs de Nuremberg. Étienne de Laune et Guillaume Martin sont les véritables créateurs, en France, de cet art difficile. Les médailles de Henri II et de Charles IX, par Guillaume Martin, le fondateur de la Monnaie de France, sont notamment des chefs-d'œuvre. J'ai dit plus haut que les grands médaillons des Valois, attribués en toute vraisemblance à Germain Pilon, devaient être rangés parmi les créations remarquables de la plastique iconique.

Dupré est un des plus grands artistes que la France ait produits, mais son histoire reste à faire; nous l'espérons des recherches que M. F. Mazerolle a entreprises sur les médailleurs français. Le peu que nous en savons se trouve dans la notice de celui-ci, pour la *Grande Encyclopédie*, et dans le *Dictionnaire biographique* de Jal. En attendant, c'est par ses œuvres que nous pouvons juger l'homme, et elles sont merveilleuses.

Guillaume Dupré est né à Sissonne, près de Laon, vers 1574; il est mort à Paris le 8 juin 1647. Il avait épousé, vers 1600 ou 1601, la fille de son ami, et probablement de son maître, Barthélemy Prieur, protestant comme lui. Il était sculpteur et valet de chambre du roi et devint, en 1604, contrôleur général des effigies des monnaies et commissaire général des fontes de l'artillerie. Son fils, Abraham Dupré, habile graveur de médailles, lui succéda dans ses charges. Guillaume Dupré était particulièrement entendu au maniement du bronze. Dussieux, dans ses *Artistes français à l'étranger*, suppose que la belle statue de bronze du prince Victor-Amédée Ier de

Savoie, signée Dupré, qui est au palais royal de Turin, est de ce grand maître ; on sait que le duc avait épousé la fille de Henri IV. En France, nous n'avons de son talent de sculpteur qu'un seul témoignage certain : le buste de Dominique de Vic, vicomte d'Ermenonville, récemment acquis par le Louvre, morceau d'une grande fermeté d'exécution, d'un caractère simple et franc, sans maniérisme, signé et daté de 1610.

Au lendemain de la mort de Henri IV, Guillaume Dupré et Germain Jacquet,



PIERRE JEANNIN, MÉDAILLON PAR GUILLAUME DUPRÉ.

dit Grenoble, furent chargés, en vue des funérailles, de modeler chacun un buste en cire du roi. L'effigie de Jacquet, préférée à celle de Dupré, fut exposée. Ce Jacquet était un sculpteur de la suite de Prieur, dont on peut juger le mérite par la célèbre représentation équestre de Henri IV qui se trouve placée au-dessus d'une des cheminées du palais de Fontainebleau[1]. M. Germain Bapst, à l'aide d'une série de déductions ingénieuses, nous a remis sur la trace de l'œuvre de Dupré, qu'on supposait perdue : c'est le buste en cire du château de Chantilly. Un très

1. M. Courajod réclame très légitimement pour le Louvre, qu'il n'aurait jamais dû quitter, cet important et remarquable morceau.

grand artiste pouvait seul se permettre de donner au roi défunt ce caractère de réalité saisissante, inoubliable. Un troisième sculpteur, Michel Bourdin, d'Orléans, s'était joint aux deux autres, quoiqu'il n'eût pas reçu de commande officielle ; l'effigie qu'il exécuta à cette occasion paraît être celle qui provient du Musée de Lausanne et appartient aujourd'hui à M. Desmottes, à Paris. Je serais tenté d'attribuer encore à Dupré la tête en bronze de Henri IV, souriante et vivante, que possède le Louvre.

Mais la gloire de Dupré est dans les médailles. Il nous en a laissé une soixantaine, — la plupart signées et obtenues au procédé de la fonte, comme les médaillons italiens [1], — qui sont des productions d'art au sens le plus élevé du mot ; plusieurs comptent parmi les chefs-d'œuvre du genre. Dupré a inauguré une manière serrée, nerveuse et fine qui restera la caractéristique de l'école française ; il sait à merveille creuser l'accent d'une physionomie, faire vivre le contour, sans cependant diminuer l'importance de l'effet général, qui reste décisif et net ; son entente des détails accessoires est surprenante, et l'arrangement de ses revers témoigne de la plus heureuse imagination et d'une exquise délicatesse de goût. Sauf le grandissime Pisano, personne, dans l'histoire de la médaille, n'a su composer un revers comme Dupré. Quelques-uns de ces revers, méplats et souples, sont la joie du toucher et de la vue.

La première médaille datée est de 1597. Elle représente, au droit, Henri IV en Hercule, et, au revers, Gabrielle d'Estrées. Dupré a d'ailleurs fait plusieurs médailles à l'effigie royale. La plus remarquable est la grande médaille du Cabinet de France, épreuve unique retouchée par l'artiste. Parmi les grands médaillons, on aime à citer le *Pierre Jeannin* (1618), le *Duret de Chevry,* la *Marie de Médicis,* et surtout l'*Héroard,* du Cabinet de Vienne, et le *Brulart de Sillery,* du Louvre, les chefs-d'œuvre de la série. Au-dessus de ces effigies magistrales, je place cependant certaines médailles de dimensions plus restreintes et d'un faire plus précieux encore. La Bibliothèque nationale nous offre des épreuves de choix du *Doge Memmo,* du *Cardinal Barberini,* du *Louis XIII enfant* de 1610, un délicieux morceau, du *Louis XIII* de 1623, avec le revers à la *Justice*. Pour juger complètement le génie de Dupré, il faut voir certains exemplaires de dédicace, en or et en argent, qui ont été recueillis par notre grand dépôt public. Les prendre à la main pour en analyser les finesses est positivement un enchantement. Toutes les conquêtes ultérieures de l'art du médailleur, y compris les subtiles inventions de M. Roty, sont là en germe. Par la variété de sa facture, comme par son entente impeccable

1. Il est bon de remarquer, à ce propos, que la *frappe* qui a pris peu à peu le pas sur la *fonte* et qui aujourd'hui est seule employée à la Monnaie, est un procédé mécanique et économique qui a fait perdre aux médailles une partie de leurs qualités d'art : je veux dire le gras de l'épiderme et l'individualité du travail.

de la physionomie humaine, par son élégance si française, comme par la fermeté de son style, Dupré est un maître unique.

Il a eu des élèves et des émules, d'abord Abraham Dupré son fils, puis Nicolas Briot, et ce Frémy énigmatique, qui ne nous est révélé que par deux médaillons signés : un *Louis XIV jeune,* au Louvre, et un *Médéric de Vic,* à la Bibliothèque nationale, qui vaut les plus beaux Dupré. Je donne ici une reproduction de cette médaille peu connue; elle mérite de figurer en pendant du Pierre Jeannin, et je ne



MÉDÉRIC DE VIC, MÉDAILLON PAR FRÉMY.

sais, en vérité, si je ne la lui préfère pas, à cause de son exécution libre et spirituelle.

Dupré avait fondé une école, qui trouva sous Louis XIII, dans la personne de Jean Warin, de Liège, un chef éminent. Quelques délicats auront sans doute une prédilection pour la manière douce, méplate et fine de Warin. Dupré a la force du style, l'énergie et la plénitude de l'interprétation; Warin brille par la grâce, le charme de l'expression, la souplesse du travail. Devenu Français, il illustra son pays d'adoption par des œuvres du plus haut mérite.

Warin était né vers 1604. Peu de temps après son arrivée en France, il avait épousé la veuve de René Olivier, maître-garde et conducteur à la monnaie du Moulin. C'est sa fille, la belle Jeanne-Marie Warin, qui s'empoisonna à la suite du chagrin qu'elle avait eu d'épouser, pour obéir à son père, un homme riche, mais

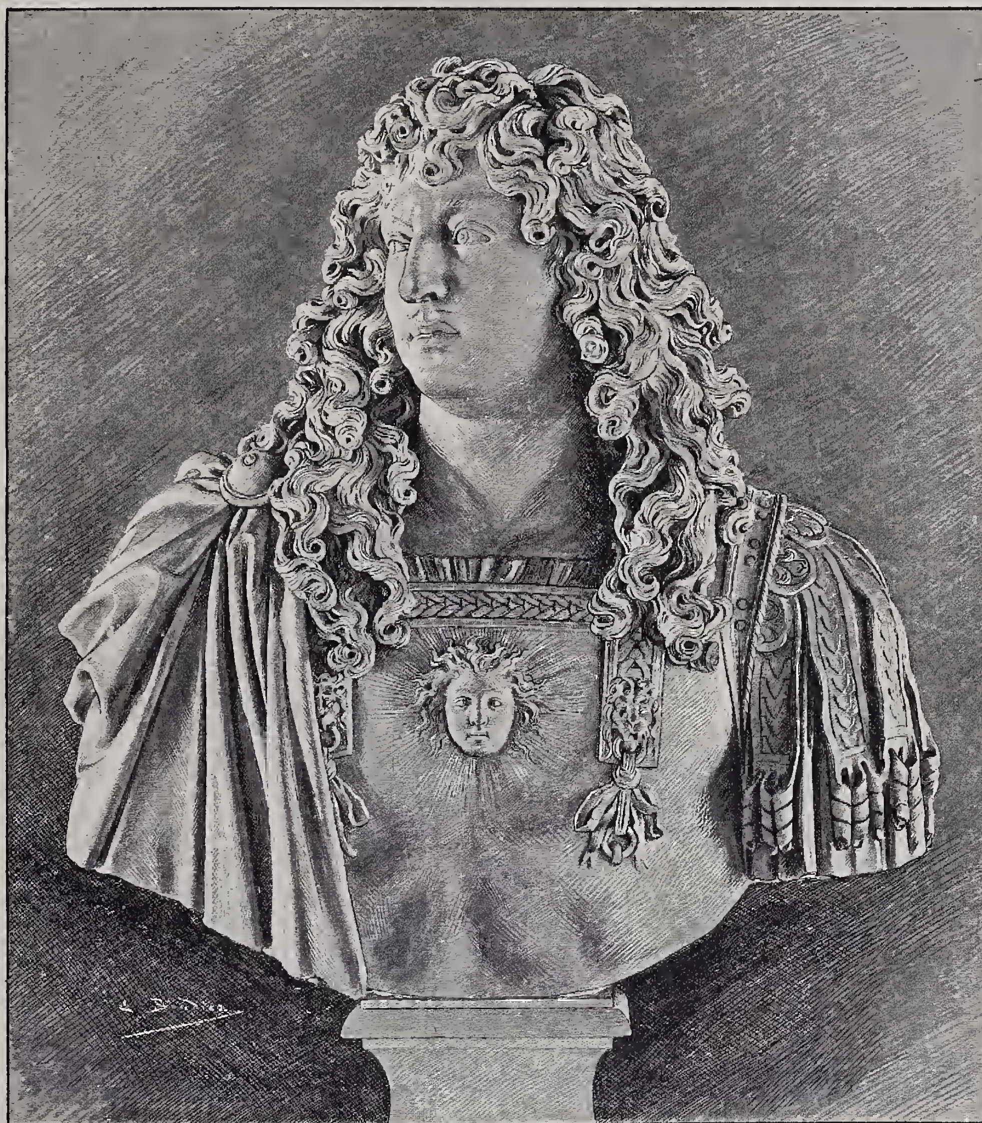
« boiteux, bossu et écrouelleux ». A la mort d'Abraham Dupré, il devint contrôleur des monnaies de France, et, peu de temps après, conseiller secrétaire du roi et intendant des bâtiments. Il mourut le 26 août 1672 et fut inhumé dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Warin cumulait les dons du sculpteur et du graveur de médailles; la renommée du médailleur, célébrée à l'envi par les gens de goût du grand siècle, par Perrault, dans ses *Hommes illustres,* par Mariette dans son *Abecedario,* a laissé loin derrière elle celle du statuaire; et cependant, ce que nous connaissons de ses œuvres de sculpture ne donne pas une médiocre idée de son talent. M. Courajod leur a consacré une étude très nourrie, qui permet de restituer à Warin un ou deux morceaux de grande importance. On y trouve, plus qu'en ses médailles, le sentiment flamand : c'est-à-dire le réalisme physionomique avec une certaine emphase de geste, le ronflant des étoffes et le goût des ornements à la romaine. Le milieu français avait immédiatement et radicalement transformé Warin pour la pratique de la gravure en médailles; mais il était arrivé chez nous avec une éducation flamande, incontestablement imprégnée de l'influence de Rubens ; ses bustes en témoignent. De plus, comme l'a fort bien dit M. Courajod, si Warin s'est montré très grand sculpteur dans ses médailles, il est resté quelque peu graveur de médailles dans ses statues; il y obéit à ses préférences pour le détail précieux et pour l'allégorie.

Le bagage du statuaire, jusqu'à nouvelle découverte, se réduit à quatre monuments, mais tous quatre d'une haute importance historique et artistique : un buste en bronze de Louis XIII, au Musée du Louvre; un buste du cardinal de Richelieu (le meilleur portrait du grand homme qui nous soit parvenu avec celui de Champagne), dont l'original, autrefois à la Sorbonne, a disparu, après avoir été un moment entre les mains de Lenoir; un buste et une statue de Louis XIV, en marbre, à Versailles.

Les bustes de Louis XIII et de Louis XIV sont des œuvres marquées d'un puissant caractère décoratif et d'une imperturbable vérité physionomique. Au point de vue purement iconique, le buste de Warin fait pâlir la statue de Guillain, si belle cependant. « Lèvres boursouflées d'un malade atteint d'une maladie du cœur; bouche d'un bègue qui a peine à contenir cette grosse langue dont parle si souvent Héroard dans le Journal de la santé de Louis XIII; expression du visage d'un homme épuisé et maladif; grands yeux battus; paupières inférieures ridées et devenues trop larges pour contenir un regard errant et voilé; costume d'après nature, dont pas un détail n'est oublié ni simplifié; fraise aux mille enroulements qu'on croirait empesés de bronze; ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit, non

pas indiqués sommairement, mais burinés et reciselés sur la fonte, au point qu'on pourrait les détacher de la masse et en faire un bijou d'orfèvrerie : tels sont les côtés saillants de ce portrait exécuté comme l'entendaient les artistes d'une école issue des Van Eyck et aboutissant à Van Dyck et à Philippe de Champagne[1]. »



BUSTE DE LOUIS XIV, PAR WARIN.
(Château de Versailles.)

On pourrait appliquer les mêmes remarques à l'imposante statue en pied de Louis XIV, traitée avec un art à la fois abondant et précieux, qui se voit à Versailles sur le palier de l'escalier des Princes, et au buste cuirassé à la romaine que reproduit ici le dessin de M. Boudier. Il y a dans ces deux représentations de Louis XIV, encore jeune, un rare mélange d'individualisme,

1. *Jean Warin et ses Œuvres de sculpture*, par Louis Courajod. Paris, Champion, 1881. In-8°.

d'incroyable virtuosité d'exécution et de noblesse pompeuse. Le buste de Warin fut fait en rivalité avec le fameux buste du roi que le cavalier Bernin avait laissé en France. Le parti pris hardi, original et violent du maître médailleur est bien supérieur à l'à peu près brillant du présomptueux Italien. Il est fort curieux de comparer à Versailles même ces deux morceaux d'une conception si différente. Le buste de Warin avait été exécuté en 1665. La statue, à laquelle l'artiste attachait un prix tout particulier,. fut léguée au roi par Warin, en témoignage de profonde gratitude.

Pour Richelieu, nous n'avons plus le modèle de la Sorbonne, retouché par le maître lui-même ; il est perdu ou momentanément égaré. Nous pouvons toutefois entrevoir sa beauté à travers les répliques en bronze que possèdent la Bibliothèque Mazarine et M[me] Édouard André.

Médailleur, Jean Warin apparaît comme un véritable maître; son art, très personnel et très complet, ne le cède guère à celui de Dupré. Des monuments comme la médaille de *François de Médicis*, de 1613, comme le *Richelieu* de 1630, comme la grande médaille commémorative de la fondation de la façade du Louvre, décorée au revers du projet du Bernin, comme le *Louis XIII* à la chevelure flottante, comme le *Mazarin* de 1640, et surtout comme l'admirable médaillon d'or, dit du Val-de-Grâce, représentant *Anne d'Autriche et Louis XIV enfant*, peuvent être mis en parallèle avec les chefs-d'œuvre les plus indiscutés de n'importe quelle époque. « Finesse de touche, élégance de dessin, beauté de travail, tout y est porté à un tel point, selon les justes expressions de Mariette, qu'il n'est pas possible d'aller au delà [1]. »

Devant l'art français de la médaille, désormais institué, s'ouvrira le plus brillant avenir. Des hommes, d'un talent tout à fait rare, illustreront son histoire et sauront garder, à travers les fluctuations de la mode, comme un bien fondamental, le sens intime et pénétrant du portrait. De Warin aux Duvivier et à M. Roty il y a une suite ininterrompue de productions très savoureuses, très charmantes et très personnelles.

Quelques maitres indépendants sous Henri IV et Louis XIII. — Il semble, à considérer les choses en surface, que de Germain Pilon à Pierre Puget, de Charles IX à Louis XIV, il y ait un vide et comme une période d'effacement et d'infécondité. Prenons garde aux apparences; je vois encore de braves gens dans notre école, durant les règnes de Henri IV et de Louis XIII; sans parler

1. Il y a eu un autre Warin, de Lyon, qu'on a confondu souvent avec le Jean Warin de Paris; mais son travail a une mollesse qui permet facilement de distinguer ses médailles de celles de son homonyme.



Hélio$\underset{\smile}{g}$. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot.

JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT

(Œuvre de Pierre Biard)

Lib. Imp. Réunies.

de Dupré ni de Warin, artistes dignes d'honorer les meilleures époques, il y a eu des hommes de sève et de tempérament, qui, malgré les plus fâcheuses conditions d'ambiance, ont fait de louables efforts pour défendre les traditions nationales contre l'influence chaque jour grandissante des goûts à l'antique, contre l'hégémonie redoutable de l'esprit latin sous le sceptre de l'Italie. Le règne de Henri IV, à cheval sur le XVIe siècle finissant et sur le XVIIe commençant, forme précisément le nœud, le centre de cette période transitoire, qui est une période d'hésitation, de tâtonnement et d'inquiète orientation. A côté du courant flamand, venu d'Anvers, et du courant italien, venu de Rome, il y a un courant indéniablement français où dominent le souci du naturalisme et la préoccupation du portrait. C'est toujours par la pratique du portrait que s'affirment les instincts profonds de notre race; c'est elle qui restera dans le cours des temps le contrepoison efficace.

On n'a pas assez remarqué l'importance de ce courant naturaliste où se retrempent les Biard, les Guillain, les Mellan, les Le Nain, et même, dans une certaine mesure, les Anguier. M. Henry Lemonnier, dans sa belle étude sur l'Art au temps de Richelieu et de Mazarin[1], l'a indiqué, mais ne lui a pas, je crois, fait la part assez large.

Tous, ou presque tous, parmi ces maîtres, vont en Italie pour y subir l'enseignement à la mode; ils vont à Rome pour y recueillir ce qu'ils appellent la saine doctrine. Toutefois l'enseignement qu'ils y reçoivent demeure individuel; l'Académie n'est point encore née, et par elle la pédagogie n'a pas encore reçu de direction officielle. Revenus en France, ces artistes retrouveront le contact de la maîtrise et l'influence du milieu bourgeois auquel ils appartiennent. Il en est de même pour ceux qui demandent à la Belgique leurs modèles.

Ces trois courants agissent simultanément sur les trois formes de la statuaire pour régler les traits généraux de son inspiration. Tandis que la sculpture iconique et funéraire affirme avec énergie son caractère essentiellement français, la sculpture religieuse et la sculpture décorative mélangent, au contraire, étrangement, les principes apportés à la fois par le Nord et par le Midi. Ceci explique que le même artiste puisse se montrer si flottant, si indécis, si hybride dans la conception des sujets de piété et si ferme dans la réalisation des sujets contemporains ou dans la représentation des personnages vivants; que Biard, par exemple, à n'en citer qu'un, s'empêtre visiblement dans les figures allégoriques, pour se relever avec vigueur lorsqu'il sculpte la *Renommée* du Louvre, une loyale, une intraitable étude sur nature.

Grâce à la nécessité où je me trouve de ne point m'attarder aux manifestations

1. *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, par Henry Lemonnier. Paris, Hachette, 1 vol. in-12.

secondaires de l'art, je n'en retiendrai guère qu'une demi-douzaine parmi les artistes qui, au-dessous de Dupré et de Warin, à une hauteur moyenne, mais encore fort honorable, ont tenu la scène durant cette période intermédiaire : Biard Ier et Biard le fils, Simon Guillain, Jacques Sarrazin, Michel Bourdin, les Anguier, tous gens d'un talent certain et d'une physionomie personnelle.

Pierre Biard, le père, a occupé, en son temps, une place considérable; par sa charge de sculpteur du roi, il avait obtenu de grosses commandes. Si les hasards de l'histoire l'ont fait depuis oublier, il importe de le remettre à son plan, d'autant que nous sommes maintenant en mesure de rattacher à son nom deux des œuvres les plus remarquables de la sculpture française à la fin du xvie siècle. M. Henry Lemonnier ne parle de Biard qu'incidemment; c'est une lacune que je m'explique difficilement. D'après Jal, le seul biographe qui se soit un peu étendu sur ce sculpteur, Biard serait né à Paris en 1559, ainsi qu'il résulte de l'épitaphe qu'on lisait autrefois au cimetière Saint-Paul, et dont une copie se trouve conservée à la Bibliothèque nationale (fonds Clairambault). La même épitaphe nous apprend qu'il mourut le 19 septembre 1609; il y est qualifié de « sculpteur ordinaire et architecte du roi », et loué comme un « homme divin ». Son fils, Pierre II, hérita de sa charge et devint valet de chambre du roi Louis XIII. Malgré le silence de Dussieux sur ce point, on est certain que Biard fit, comme les autres, le voyage d'Italie. Par sa naissance, par son éducation, ses relations et son mariage, il appartenait au groupe d'artistes, qui tenait le haut du pavé. Jal suppose qu'il avait appris les éléments de l'architecture dans l'atelier de Léon Lescot, le parent et le successeur de Pierre Lescot.

Pierre Biard avait été chargé de composer et tailler la statue équestre de Henri IV, qui décora longtemps le tympan de la porte principale de l'Hôtel de Ville et s'y trouvait accompagnée des statues de la France et de la Victoire; il s'acquitta de cette tâche entre les années 1605 et 1608. A en juger par les estampes, l'œuvre de Biard se présentait avec un caractère remarquable de grandeur et de vérité. Sauval en parle comme d'un morceau capital; il vante l'incomparable beauté du cheval, le naturel de la figure et l'extraordinaire sentiment de vie qui animait le visage du roi, son air de douceur et de majesté. « C'est peut-être, ajoute-t-il, le seul excellent portrait qui nous reste de ce grand prince. » Lorsque les incendiaires de 1870 ont détruit l'Hôtel de Ville, la statue de Briard n'existait déjà plus; elle avait été remplacée par une autre figure équestre, due à M. Lemaire, de Valenciennes.

Le même Sauval nous parle encore d'un chef-d'œuvre de Biard, qui, celui-là, nous est parvenu intact : le jubé de Saint-Étienne-du-Mont. On connaît ce monument unique en son genre à Paris, où s'unissent les plus rares qualités de l'architecte et de l'ornemaniste. Le précieux du travail, l'originalité et la hardiesse de la

disposition, en arc très surbaissé, avec deux escaliers en spirale enveloppant les piliers, l'élégance des proportions, tout concourt à faire de ce hors-d'œuvre architectural un véritable joyau. Le style Henri IV s'y résume en son goût particulier, en son goût le plus délicat. On s'accorde à admettre que le jubé de Saint-Étienne-du-Mont a été commencé en 1600. On le voit alors surmonté d'un Christ qui n'en était pas, paraît-il, le moindre ornement. Au point de vue technique, ce jubé passe, avec raison, pour un modèle de stéréotomie; l'architecte y a déployé les ressources les plus ingénieuses de son art et un raffinement d'imagination extrême. L'esprit de la Renaissance française y jette encore de brillantes lueurs; ce sont les dernières.

On a reproché à cette architecture l'excès même de sa délicatesse et cette préciosité d'exécution qui lui donne un peu l'aspect d'une menuiserie. Je crois plus juste de laisser là toute chicane et de subir le charme du parti d'ensemble, qui est absolument délicieux. L'excellente reproduction de M. Dujardin rend d'ailleurs les phrases inutiles et met en pleine valeur les côtés savoureux de la composition de Pierre Biard.

Biard fut, en outre, chargé par le fastueux Louis de Nogaret, duc d'Épernon, l'ancien mignon de Henri III, de la composition et de l'exécution de deux monuments considérables : premièrement, du mausolée que celui-ci voulait ériger à la mémoire de sa femme, Marguerite de Foix, dans l'église de Saint-Blaise, à Cadillac-sur-Garonne; secondement, du tombeau de l'évêque d'Aire, frère de Marguerite de Foix, dans l'église des Augustins, à Bordeaux. Ces deux monuments, d'une importance capitale, furent détruits à la Révolution. Les statues de bronze des Augustins furent envoyées à Rochefort pour être fondues et transformées en canons. Le mausolée de Cadillac fut démoli au mois de novembre 1792; les statues de marbre furent brisées, les colonnes et entablements servirent à édifier un autel de la Patrie. De ce magnifique ensemble, célébré par les auteurs du temps comme une merveille, il ne subsiste que la statue terminale, une *Renommée* de bronze, conservée en raison de sa beauté et qui fut remise au citoyen Rayet, bibliothécaire du district.

MM. Communay et Braquehaye ont reconstitué sur pièces d'archives l'histoire du monument de la chapelle de Saint-Blaise, ainsi que celle de ce somptueux château de Cadillac dont les splendides cheminées, qu'on admire encore aujourd'hui, ne sont sans doute pas restées étrangères au goût de Biard; en même temps, ils avaient l'heureuse fortune de pouvoir suivre à l'aide de documents certains la destinée de la *Renommée* de bronze et de constater sa présence, en dernier ressort, au Musée du Louvre, où elle figure encore sous un nom d'emprunt. En 1804, la statue avait été transportée de Cadillac à Bordeaux et dressée sur une colonne dans le jardin de la préfecture; le 10 janvier 1834, elle fut enlevée du jardin, lors de l'échange de

l'Hôtel de Ville contre le Palais-Royal; les administrateurs du Domaine s'en emparèrent au profit de la liste civile et la firent transporter à Paris. Elle figurait sur le registre des entrées du Musée du Louvre dès le mois d'octobre 1834. Ces renseignements concordent avec l'affirmation de Clarac, qui l'indique comme provenant de Cadillac. Ce n'est que plus tard qu'une confusion s'établit entre cette *Renommée* et celle qui se trouvait sur le petit dôme, au-dessus de la porte du château de Richelieu, et qui était l'œuvre de Guillaume Berthelot. On ne saurait plus avoir désormais d'hésitation, le bronze actuellement exposé au Louvre est de Pierre Biard.

Personne, assurément, en l'absence de ces indications positives, n'eût songé à l'auteur du jubé de Saint-Étienne-du-Mont, et plusieurs bons juges hésitent encore devant le réalisme puissant et imprévu de cette figure. Il faut cependant se rendre à l'évidence et admettre, comme un fait qui ne serait pas sans précédent, que le même artiste, qui se montrait italianisant et maniéré dans la composition des figures religieuses du jubé, exécutées sans doute par des praticiens, pouvait, livré à sa naturelle inspiration, concevoir et exécuter un si criant portrait de nature. Les qualités de souplesse, de mouvement et de vérité qu'on admire dans la *Renommée* du Louvre s'accordent, d'ailleurs, parfaitement avec les éloges que Sauval a décernés à la statue équestre de Henri IV; de plus, le masque joufflu de la tête de la *Renommée* aux cheveux ondulés est bien de la même famille que les masques de chérubins souriants qu'on remarque dans l'ornementation du jubé; enfin, la pratique, si on l'étudie de près, offre de frappantes analogies. Quoi qu'il en soit, le chef-d'œuvre vit, et d'une vie étonnante; dans son nu audacieux, pétri d'accents observés sur la réalité du modèle, il proclame la supériorité de la main qui en est l'auteur; il place Pierre Biard au nombre des maîtres de la sculpture française; il affirme, par un exemple décisif, l'importance de cette évolution naturaliste, trop tôt avortée, qui se produisit en France au début du règne de Louis XIII. On peut comparer la Renommée de Biard avec le Mercure de Jean de Bologne, son voisin; elle l'emporte, et de beaucoup, par tous les caractères qui constituent l'œuvre vivace, puissante et originale. Je connais peu de morceaux plus librement traités et plus en chair que le torse et les jambes de la statue de Biard; au point de vue du réalisme exact, il n'en est pas qui le surpasse[1].

Michel Bourdin, artiste provincial et de terroir, pourrait être mis, à de certains égards, en parallèle avec Biard, s'il n'était d'essence plus simple, plus rustique, plus commune. Il a surtout visé à faire de solides et consciencieuses effigies de ses

1. Peut-être pourrait-on faire honneur aussi à Pierre Biard de la jolie statue en bronze de l'*Abondance* qui se trouve dans la cour de l'École des Beaux-Arts et qui provient du château de Saint-Germain.



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot.

LA RENOMMÉE DE CADILLAC

(Bronze de Pierre Biard, au Musée du Louvre)

 Lib. Imp. Réunies.

contemporains. Son exécution, appuyée et un peu grosse, accentue la sincérité de son sentiment. Le nom de Michel Bourdin, qu'il ne faut pas confondre avec le Thomas Boudin de la clôture de la cathédrale de Chartres, mérite grandement de ne pas tomber dans l'oubli. Le silence des biographes a déjà été en partie réparé par MM. Eugène Vaudin et Herluison (Réunion des sociétés de Beaux-Arts des départements, de 1888); grâce à eux, nous savons que Bourdin est né à Orléans vers 1579, qu'il se fixa à Paris en 1609 et qu'il mourut en 1640. On cite, parmi ses ouvrages les plus remarquables, la statue de Louis XI, à l'église de Notre-Dame de Cléry, de 1617; celle de Diane de Poitiers, qui décorait autrefois le tombeau d'Anet et qui se trouve maintenant à Versailles; la statue du grand prieur de France, Amador de la Porte, aujourd'hui au Louvre; celle de Jean Bardeau, signée et datée de 1632, à l'église de Nogent-les-Vierges, près Creil; un monument votif, signalé par M. Vaudin, à Saint-Valérien (Yonne); une *Mater dolorosa,* imitée de la Vierge de Pitié de Germain Pilon, à la cathédrale d'Orléans; et peut-être aussi le Nicolas de Neufville, celle des trois statues agenouillées, qui faisait partie du monument érigé, après 1617, dans l'église de Magny-en-Vexin, à la mémoire des seigneurs de Villeroi[1]. J'ajouterai encore à cette liste deux statues de marbre, possédées par la petite église de Gambais, près Houdan, qui représentent le seigneur de Bellengreville et sa femme.

Le *Jean Bardeau* de Nogent-les-Vierges et le *Louis XI* de Cléry sont deux œuvres peu connues et excellentes, qui montrent le talent de Bourdin sous un jour des plus recommandables. Bourdin est foncièrement naturaliste; il ignore les raffinements du métier et les suggestions de l'idéal; il borne son ambition au rendu littéral et naïf de la ressemblance matérielle, c'est déjà quelque chose. Le *Jean Bardeau* est, à cet égard, très caractéristique; sans emphase, et avec les moyens les plus ordinaires, le sculpteur a su lui imprimer un air saisissant de vérité.

Quant à Biard le fils, il a été, comme son père, sculpteur ordinaire du roi. Louis XIII l'avait en particulière estime; il travailla, avec Guillaume Berthelot, au palais de la reine mère au Luxembourg; Richelieu lui commanda la statue du roi destinée à être placée sur le cheval de bronze modelé à Rome par Daniel de Volterre. Ce monument fameux, érigé au milieu de la place Royale, fut détruit en 1792. En y regardant de près, on retrouverait certainement la trace de l'influence des Biard dans la décoration d'un certain nombre de monuments civils et religieux de Paris, agrandis

1. Ces trois statues de marbre blanc, qui ont figuré au Musée des Petits-Augustins, représentent Nicolas Legendre de Neufville, marquis de Villeroi et seigneur de Magny, François-Nicolas de Neufville, duc de Villeroi, son fils, et Madeleine de Laubespine. Elles sont placées dans le transept nord. Les deux statues de François-Nicolas de Neufville et de Madeleine de Laubespine, d'un faire plus sec, paraissent être de François Anguier. Le transept, qui forme chapelle, est de l'architecture de Bullant.

ou remaniés au temps de Louis XIII, et dans quelques édifices de la région parisienne. C'est ainsi que la sculpture, si vivante et si originale, du transsept de Dreux, bâti par Clément II Métezeau, me paraît directement issue de l'atelier des Biard. Les têtes de chérubins, gouailleuses et souriantes, qui émergent de face ou de trois quarts dans les ornements extérieurs de ce transsept, sont de la même famille réaliste que la *Renommée* de Pierre Biard.

Ce que je viens de dire de Biard le père peut s'appliquer également à Guillain, à Sarrazin, aux Anguier. Le même artiste fera, selon l'occurrence, une œuvre forte ou une œuvre médiocre, une création sincère ou une élucubration boursouflée. Le divorce entre la sculpture d'histoire et la sculpture religieuse, d'une part, et le portrait, de l'autre, est un fait accompli; il ira en s'aggravant pendant toute la durée du XVIIe siècle. La romanisation de l'enseignement a faussé, d'une manière profonde, le lien qui unissait naguère toutes les forces de l'art; l'équilibre est rompu. Le danger qu'avait déjà couru le génie national, au début du XVIe siècle, devient bien autrement grand, bien autrement pressant. La domination du quattrocento italien était douce en comparaison de celle de Rome, redevenue capitale du monde. Le sceptre que l'Empire romain avait tenu par les armes, la Rome papale le remplaça par une tyrannie morale et intellectuelle plus redoutable encore que le joug du paganisme latin. M. Courajod, rompant hardiment en visière avec les préjugés et les sophismes, l'a éloquemment démontré dans son cours de l'École du Louvre[1]. L'Europe occidentale, qui avait conquis son indépendance au prix de tant d'efforts et de douloureux sacrifices, retomba lourdement, au début du XVIIe siècle, sous le despotisme de l'art classique italianisé. La formation de l'art gothique s'était produite par l'élimination graduelle et progressive de l'élément latin. La désagrégation se fit par le retour, la réinstallation du même élément latin, devenu romain et classique.

Cette romanisation de l'esprit français au commencement du XVIIe siècle est un événement capital dans l'histoire des arts; nous en subissons encore les conséquences. Les doctrines de la Renaissance au temps de Louis XII, de François Ier et de Henri II permettaient les accommodements; devant la formidable poussée du classicisme, appuyée de toutes les ressources de la pédagogie officielle, il ne restait plus qu'à céder. Les théoriciens de l'art avaient fondé la doctrine académique dont nous vivons encore aujourd'hui. La supériorité de l'Italie, gardienne des traditions antiques, dépositaire du beau absolu, apparaît comme la conséquence

1. *Les Origines de l'Art moderne* (leçon d'ouverture à l'École du Louvre, 1893-1894, par M. Louis Courajod, Paris, Leroux, 1894. In-8°).

inévitable de cette nouvelle religion esthétique. Tout concourut, hélas! à imprimer au mouvement une force irrésistible : écoles, académies, institutions religieuses. « L'ordre des Jésuites avait fait de l'art latin, comme il faisait de la langue latine, un instrument de gouvernement universel. » Il n'est peut-être pas, avant Colbert, de plus grand coupable, dans cette faillite des idées gallicanes. La création de l'Académie de peinture et la fondation de l'Académie de Rome complétèrent ce que la congrégation de Jésus avait si bien commencé. On vit s'élever une véritable bastille de l'art, une forteresse menaçante où se réunirent les privilèges en vue de défendre, de protéger et de faire fructifier ce qu'on convint désormais d'appeler les saines traditions.

Quoi qu'il en soit, et sans m'attarder aux développements que comporterait la matière et qu'on trouvera, d'ailleurs, admirablement exposés dans la magistrale étude de M. Courajod, je constate qu'à ce moment il n'est pas un artiste, peintre, sculpteur ou architecte, soucieux de son renom, qui ne fasse le pèlerinage de Rome et ne s'en aille plein d'illusions et d'enthousiasme vers cette nouvelle Jérusalem. Un séjour dans la Ville éternelle était le couronnement envié de l'apprentissage, la consécration des années d'école. Nos artistes, il faut le reconnaître, trouvaient là le meilleur accueil; ils y étaient fêtés, choyés; ils y recevaient des commandes; ils en revenaient honorés, parfois illustres. Comment résister à de si puissantes raisons?

C'est ainsi que nous voyons Berthelot, Guillain, Sarrazin, Vouet, Mellan et les Anguier, s'en aller à Rome de compagnie, y séjourner de longues années (Sarrazin y demeura dix-huit ans), y exécuter d'importants travaux et en revenir précédés d'une brillante réputation. Bonnes gens! Ils ne se doutaient guère que la postérité répudierait dans leurs œuvres les traces de l'influence italienne et rechercherait avec soin, pour leur en faire honneur, les signes de leur attachement ou de leur retour à la personnalité française et au vieil enseignement national.

Chez Guillain, notamment, le séjour en Italie n'avait point altéré le fond vivace de l'enfant de Paris et de l'artiste de la maîtrise. Il en retrouva les vertus lorsque, préféré à Sarrazin, il eut à exécuter le monument du Pont-au-Change, édifié à la gloire de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, en 1647. Cette œuvre fut détruite en 1787; mais, fort heureusement, les principaux morceaux : un bas-relief triomphal, en pierre, représentant des captifs enchaînés, et les trois statues de bronze de Louis XIII, d'Anne d'Autriche et de Louis XIV enfant, nous ont été conservés; ils sont aujourd'hui au Louvre, où ils figurent dans leur groupement originel. Le bas-relief est un mélange alambiqué et confus de souvenirs antiques et de souvenirs italiens, dans le goût michelangesque. Les statues,

sauf l'emphase des gestes, sont, au contraire, de superbes morceaux iconiques, d'une allure imposante, d'une indiscutable et puissante vérité. L'Anne d'Autriche, surtout, est d'un vrai maître. « Guillain a exprimé en elle la fierté de la race, avec toute l'expansion de la vie. La reine est à la fois reine et femme. Il n'a rien dissimulé de cette plénitude d'embonpoint dont parlent les contemporains. » Il faut louer aussi l'exactitude du costume, découvrant les épaules, les manches laissant passer les bras; il faut admirer le modelé expressif, gras et ferme du visage, la beauté des mains, que fait valoir l'excellence de la fonte. Guillain, mis en présence de la nature, savait la voir et la rendre avec une observation rigoureuse, une exécution souple et large. Dans la sculpture de portrait, il s'affirme réaliste avéré; dans la sculpture religieuse, au contraire, il a tous les défauts de son temps, l'enflure, la froideur, la banalité. On peut trouver une autre preuve de ce que j'avance dans la belle statue agenouillée de Catherine de La Trémouille, au Louvre, qui est certainement de lui.

Au demeurant, selon le croquis que nous a laissé de lui Guillet de Saint-Georges, Guillain était un bon vivant, un homme de belle taille et de belle humeur, un vrai bourgeois parisien, considérable, économe et aisé, capitaine de son quartier, marguillier de sa paroisse. Il fut avec Sarrazin un des douze fondateurs de l'Académie royale (1er février 1648); il en devint le recteur en 1657 et mourut l'année suivante, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Jacques Sarrazin, son ami et rival, était né à Noyon, en 1588, et mort à Paris en 1660. Il était l'élève de Nicolas Guillain[1], le père de Simon Guillain, et avait précédé celui-ci comme recteur de l'Académie en 1655. Il avait épousé l'une des nièces de Vouet. Sarrazin est un sculpteur adroit, ingénieux et abondant; il a presque eu, un moment, le prestige d'un chef d'école; les défauts de son époque, il les exagère; il est théâtral et maniéré dans les sujets religieux, et plus encore que Guillain; mais il trouve, à l'occasion, dans l'interprétation de la nature, des accents nobles et délicats. Il avait un tempérament de décorateur, et son aptitude à manier les grands ensembles lui assure une durable renommée. On dit qu'en Italie il s'éprit des œuvres de Michel-Ange; il s'est bien plutôt inspiré du Bernin et de l'Algarde, et de leur faux goût conventionnel. Sarrazin a beaucoup produit en France et en Italie. Quatre ou cinq monuments de genres divers suffiront à caractériser les qualités générales de son talent et à mettre en évidence son sens décoratif : le groupe des *Enfants à la Chèvre*, les cariatides du Louvre, le tombeau de Henri II de

1. On doit à Nicolas Guillain diverses œuvres qui ne sont pas sans mérite, notamment les statues funéraires du président Jeannin et de sa femme, à la cathédrale d'Autun.

Condé, à Chantilly, les statues du cardinal de Bérulle, à Juilly et aux Carmélites.

Le groupe des *Deux enfants jouant avec une chèvre* est relégué dans un coin obscur du Muséum d'histoire naturelle; il porte la date de 1640 et provient de Marly. C'est un morceau charmant, imprégné de ce joli sentiment d'antiquité que nous verrons triompher à l'époque Louis XVI et dont on n'a point suffisamment noté les signes précurseurs, dans la sculpture et la décoration, au temps de Louis XIII[1]. On peut citer encore, comme spécimens de la manière italienne de Sarrazin, les bas-reliefs de marbre qui se trouvent au Louvre, et dont quatre proviennent du monument de Louis XIII, aux Jésuites.



ANNE D'AUTRICHE, PAR SIMON GUILLAIN.
(Bronze du Musée du Louvre.)

Sculpteur attitré et officiel de la Monarchie, Sarrazin devait tout naturellement être appelé à diriger la décoration du grand pavillon central du Louvre, dit de l'Horloge, construit par Jacques Lemercier. Il fournit, en effet, les modèles des quatre grandes cariatides soutenant le dôme, des Renommées placées au-dessus du fronton, des trophées, lions, masques, etc.; l'exécution en fut confiée à ses collaborateurs préférés : Gilles Guérin, Buyster, Van Opstal. On a justement loué le large dessin, la fière élégance et

1. Il y aurait sur ce point de curieuses remarques à faire, et qui n'ont pas, semble-t-il, encore été faites. Tel bas-relief de Sarrazin, telle figure de Thibaut Poissant, son élève, telle peinture de Vouet, telle composition de Mellan, sont absolument, et de façon imprévue, dans le goût Louis XVI.

l'ampleur véritablement architecturale des cariatides; elles ne sont pas indignes d'être comparées à celles de Goujon.

J'aime moins le pompeux monument de Henri de Condé, autrefois à l'église des Jésuites de la rue Saint-Antoine (église Saint-Paul-Saint-Louis), aujourd'hui à Chantilly. L'esprit classique du xviie siècle y formule les règles de sa doctrine; historiquement, l'œuvre est très importante, car elle est le type avant-coureur des grands monuments funéraires du règne de Louis XIV; esthétiquement, elle n'est pas sans prêter à la critique. Dégagé de sa rhétorique, le style n'est plus que conventionnel et mou; c'est bien l'art congruant à une oraison funèbre où l'émotion serait absente. Mais quelle adresse dans les morceaux secondaires, quelle admirable finesse dans les fontes et dans les patines, dues au fameux Perlan! Dans la nouvelle chapelle de Chantilly, où elle se dresse aujourd'hui magnifiquement, l'œuvre produit un grand effet, et il faut assurément quelque effort pour en restreindre la valeur réelle sous la pompe des accessoires et la beauté des matières. Commencé en 1646, le monument de Henri de Condé était achevé avant la mort de l'artiste.

C'est encore un portrait, une statue funéraire et iconique, celle du cardinal de Bérulle, le fondateur de l'Oratoire et de l'ordre des Carmélites, qui montrera Sarrazin, comme Guillain, retrouvant le génie de sa race dans le contact direct avec la nature. Il y eut trois effigies au moins du célèbre oratorien : deux de la main de Sarrazin, et une troisième de la main de François Anguier. Toutes trois, en marbre blanc, avaient été recueillies par Lenoir au Musée des Petits-Augustins. Mais Lenoir, qui manquait souvent d'exactitude et même de bonne foi dans ses indications, confondit plus tard leurs provenances respectives, lorsqu'il reçut l'ordre de les renvoyer aux établissements qui en avaient obtenu la restitution. Les auteurs qui l'ont suivi n'ont fait qu'aggraver ses erreurs. J'ai cherché, par un examen attentif, à reconstituer l'état civil exact de ces œuvres importantes.

La première statue de Sarrazin formait la partie supérieure d'un mausolée érigé dans la chapelle de l'Institution de l'Oratoire[1]. La plus ancienne en date, elle paraît avoir été exécutée sur nature. Elle représente le cardinal en grand costume, à genoux, appuyé sur un prie-Dieu et les mains jointes, la tête tournée vers l'autel, dans un mouvement plein d'originalité et de vivacité, le livre des Évangiles posé devant lui. Le piédestal est taillé dans le même bloc, orné, sur la face antérieure, d'un bas-relief qui reproduit l'épisode de Jonas sortant du sein de la baleine. La figure, en tout son ensemble, est pleine d'accent, de vie et de vérité; la tête rayonne d'intelligence et d'expression. C'est l'œuvre maîtresse de Sarrazin et, sans

1. Voir l'*Histoire de l'abbaye et du collège de Juilly*, par Charles Hamel (Paris, Jules Gervais, 1888, in-8°).

contredit, l'une des œuvres capitales de la statuaire française au xvii[e] siècle; elle est si belle même, que je me prends presque à douter, malgré son ancienne possession d'état, qu'elle soit de Sarrazin. Ne faudrait-il pas plutôt y reconnaître le faire



LE CARDINAL DE BÉRULLE, STATUE ATTRIBUÉE A SARRAZIN.
(Chapelle du collège de Juilly.)

vigoureux et incisif de Guillain? Je pose la question. Cette statue se trouve actuellement dans la chapelle du collège de Juilly, où l'on ne songe guère à l'aller chercher. Elle fait pendant à une autre figure, d'un singulier caractère réaliste, celle de Nicolas Dangu, évêque de Sées, chancelier de Navarre, mort en 1561[1]. La statue

1. La statue de Dangu date de Charles IX ou de Henri III.

du Père de Bérulle avait été remise au collège des Oratoriens par Lenoir, en 1806, sur l'ordre de Fouché, duc d'Otrante, qui, dans sa jeunesse, avait été maître d'études à Juilly.

L'autre statue de Sarrazin, exécutée pour les Carmélites, longtemps après et de souvenir, est molle et sans expression. Il semble difficile qu'elle soit de la même main que la précédente. Elle est signée *Sarrazin, 1657*.

La troisième ornait l'église de l'Oratoire, rue Saint-Honoré. François Anguier en était l'auteur. Il n'en subsiste que le buste qui a été rendu aux Pères de l'Oratoire. Elle se trouve actuellement dans la petite chapelle de la rue d'Orsel, à Montmartre. C'est un bon morceau, imité du chef-d'œuvre de Juilly, mais de travail fruste.

Les frères François et Michel Anguier achèvent le règne de Louis XIII; par leurs tendances vers la pompe décorative, ils appartiennent déjà au règne de Louis XIV. Ce sont des artistes un peu froids et compassés, c'est entendu; ils ont toutefois le sentiment des masses, le goût de la décoration architecturale et une rare expérience de métier. A en juger par le tombeau qui leur a été érigé dans l'église Saint-Roch, entre des gens de la qualité de Pierre Corneille, de Le Nôtre et de l'abbé de l'Épée, ils ont dû occuper de leur vivant une grande situation. Et, de fait, on les voit mêlés aux plus importantes commandes de la fin de Louis XIII et du commencement de Louis XIV.

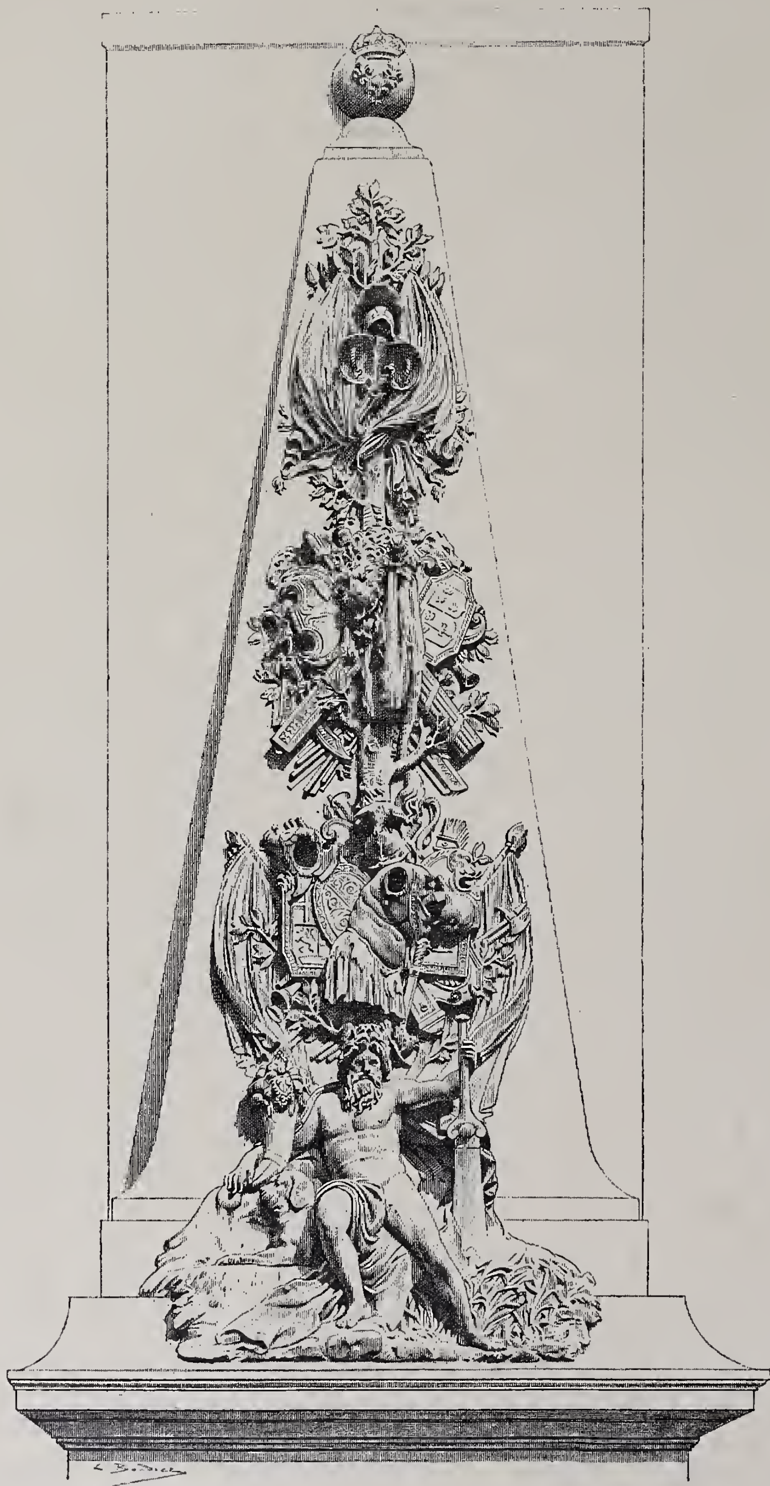
Ils étaient Normands, originaires de la ville d'Eu. François, né vers 1604, mourut le 9 août 1669. Michel, né en 1612, était mort le 12 juillet 1686. Tous deux sont qualifiés dans leur épitaphe de bourgeois de Paris et de sculpteurs ordinaires du roi; ils avaient fait leur apprentissage dans l'atelier de Simon Guillain, dont ils gardèrent l'empreinte; ils l'aidèrent dans les travaux de décoration de l'autel de l'église des Carmes, près le Luxembourg; Bertholet Flemalle, de Liège, en avait peint la coupole. Ils firent, comme les autres, le voyage de Rome et en revinrent imbus d'italianisme. François est supérieur à Michel par l'invention et le style; Michel l'emporte, à son tour, sur son frère par le talent, la dextérité et le goût. On cite parmi leurs meilleurs élèves Thomas Regnauldin de Moulins, les frères Marsy de Cambrai et François Girardon. La plupart des ouvrages de François Anguier consistent en tombeaux ou décorations de monuments funéraires. C'est ainsi qu'il travailla aux tombeaux de Jacques-Auguste de Thou, pour la chapelle des de Thou, à l'église Saint-André-des-Arcs, à celui de Jacques de Souvré, à celui de Henri Chabot, duc de Rohan, aux Célestins, au mausolée du duc de Montmorency, à Moulins, et enfin au monument en forme de pyramide des Longueville.

M. Louis Courajod, depuis qu'il est attaché au Département de la sculpture, au Musée du Louvre, a rendu d'immenses services à la cause de l'art français. Grâce à sa clairvoyante et infatigable initiative, l'œuvre de Lenoir, presque anéantie par l'incurie du gouvernement de la Restauration, a été en partie reconstituée. Versailles, l'École des Beaux-Arts, les magasins de Saint-Denis, ont rendu un grand nombre de leurs épaves; des fragments perdus, inutilisés, ont repris leur place primitive; des trésors méconnus sont revenus au jour et ont retrouvé leurs certificats d'origine. On commence à comprendre qu'il n'est pas de plus noble entreprise que celle qui consiste à former un vaste musée historique de la sculpture française, au cœur même du Louvre.

Parmi ces reconstitutions, objets de tant d'efforts et de patientes recherches, il en est peu de plus intéressantes que celle qui a rassemblé les membres épars du tombeau de Jacques-Auguste de Thou et remis sous nos yeux les belles dispositions de ce grand ensemble. L'architecture à colonnes de marbre et à chapiteaux de bronze a disparu sans retour; mais le sarcophage, avec son charmant bas-relief de bronze, qu'on dirait du temps de Louis XVI, les deux cariatides, qui soutiennent l'entablement, et les trois statues agenouillées d'Auguste de Thou et de ses deux femmes, sont présentés dans leur groupement primitif. La statue de Marie de Barbançon est, je l'ai dit, de Prieur; le reste est de la composition et du faire de François Anguier. Le tombeau était déjà célèbre au XVIIe siècle. C'est, en effet, remarque M. Courajod, un des beaux spécimens français de la sculpture funéraire. On admire justement le dessin du sarcophage, le mouvement ramassé des cariatides, qui soutiennent le poids de la dalle, et l'arrangement de l'écusson. Les cariatides annoncent celles de Puget et ne leur sont guère inférieures. Quoiqu'un peu guindés, les personnages ont de la noblesse et du caractère. Si François Anguier avait toujours eu la main aussi heureuse, il serait un des maîtres de la sculpture française. Mais je ne saurais me résoudre à adresser les mêmes éloges à ses autres monuments. Le tombeau du duc Henri II de Montmorency, à Moulins, est de dimensions considérables; il orne la chapelle du lycée. Anguier y a mis assurément tous ses soins, mais il est lourd, composite et décousu; les accessoires y étouffent le principal, et les accessoires manquent ici d'intérêt. Ce vaste ensemble, auquel collaborèrent Thibault Poissant et Thomas Regnauldin, fut commencé en 1651 et achevé en 1658.

Le tombeau de Henri Chabot, celui de Souvré et le monument des ducs de Longueville sont au Louvre. Les deux premiers sont vraiment des plus médiocres. Le dernier, malgré la mièvrerie de certains détails et la froideur de la composition, reste une œuvre fort recommandable. Les élégants motifs de marbre

blanc qui décorent les rampants de marbre noir de la pyramide rappellent encore la Renaissance, par leur taille fine et méplate; ils font pressentir les admirables bas-reliefs de la Porte Saint-Denis, chef-d'œuvre de Michel Anguier. Le monument, à la Révolution, se trouvait dans l'église des Célestins; il occupe aujourd'hui au Louvre le centre de la salle des Anguier. Le piédestal est orné de deux bas-reliefs opposés l'un à l'autre : la Bataille de Senlis et la Défense du château d'Arques; ils sont d'une extrême délicatesse, toujours dans ce curieux style Louis XVI avant la lettre, dont j'ai signalé l'apparition à l'époque de Louis XIII. Aux angles se dressent les quatre Vertus cardinales : la Prudence, la Force, la Tempérance et la Justice.



MOTIF DE SCULPTURE DÉCORATIVE, PAR MICHEL ANGUIER.
(Porte Saint-Denis, à Paris.)

On peut rattacher encore à François Anguier deux des statues des seigneurs de Villeroi, qui sont dans l'église de Magny. L'une d'elles, celle de Nicolas de Neufville, me paraît être plus près du travail de Bourdin ou de Nicolas Guillain; mais les deux autres, celles de François de Neufville et de Madeleine de Laubespine, comme je l'ai dit plus haut, se rapprochent du faire de François Anguier. Tout cela, en somme, n'est pas d'un artiste ordinaire.

Michel, le cadet, dès son retour de Rome, en 1651, se trouva fort achalandé.

François, son frère, l'avait appelé à Moulins pour l'aider au tombeau de Montmorency; puis il avait été chargé du modèle d'une grande statue de Louis XIII, en bronze, pour la ville de Narbonne. Son entregent, son esprit avisé, son



LOUIS XIV ADOLESCENT TERRASSANT LA FRONDE, PAR GILLES GUÉRIN.
(Château de Chantilly.)

habileté de main le rendaient apte à des tâches diverses. Il taillait aussi bien de petits bas-reliefs que de grandes statues; il maniait simultanément le bois, le marbre et l'ivoire, composant des maquettes pour les orfèvres et dirigeant la décoration des appartements de la reine Anne d'Autriche au Vieux Louvre. Après la

reine, c'est Fouquet qui l'employa et le chargea de tous les embellissements de sculpture à son château de Vaux et à sa maison de Saint-Mandé (1655 à 1658). Son activité de production est telle qu'il est difficile de la suivre. Coysevox, l'immortel et prestigieux Coysevox, seul, est plus fécond. Mais il y a dans l'art de Michel Anguier beaucoup de pratique et des souvenirs confus et mal digérés de l'Antique et de l'Italie. Le Louvre a recueilli quelques-uns de ses ouvrages, notamment une jolie figure d'*Amphitrite* et son morceau de réception à l'Académie, médiocre groupe en terre cuite représentant Hercule et Atlas. Pour juger du vrai talent de Michel Anguier, surtout doué pour les travaux de décoration architecturale, il faut aller au Val-de-Grâce et à la Porte Saint-Denis. Voilà ses productions capitales, celles qui assureront sa gloire.

On sait l'importance qu'eut à ce moment l'édification de l'abbaye royale du Val-de-Grâce, œuvre personnelle de la reine Anne d'Autriche. Dans cette grandiose entreprise, Michel Anguier reçut la direction des travaux de sculpture et de décoration; ils durèrent de 1662 à 1667. L'intérieur de l'église est d'une extrême richesse sculpturale, que fait valoir l'éclat de la pierre nue, sans faux clinquant de dorures et d'accessoires inutiles; l'effet en est somptueux et charmant.

Parmi les nombreuses imitations qu'ont fait naître en France, au XVIIe siècle, la vue de Saint-Pierre de Rome et l'influence des Jésuites, le dôme du Val-de-Grâce est certainement, avec celui des Invalides, le mieux réussi. Jacques Lemercier s'est acquitté de sa tâche avec un rare talent. Ce monument occupe, et avec juste raison, une place considérable dans l'architecture du temps. En mettant les défauts du système d'architecture au compte du programme imposé, on reconnaîtra que l'architecte y a déployé un grand goût, un grand sentiment de mesure, un vrai tempérament de constructeur. Par comparaison, cette œuvre intelligemment conçue nous montre toute la supériorité de la France sur ses voisins; le style jésuite n'a rien produit de comparable en Italie.

Molière a célébré la Gloire du Val-de-Grâce en des vers fameux; il n'a vu que la machine prétentieuse et vide de Mignard, et il a oublié Michel Anguier; Molière n'était pas artiste, et, en certaines matières, il avait les préjugés de son temps. Anguier s'est illustré là, cependant, par une œuvre imposante. Les quatre pendentifs de la coupole et les tympans des neuf arcades de la nef ont été sculptés par lui de grandes figures de femme en relief saillant, tenant des attributs. Ces figures allégoriques ont de l'envolée, de la souplesse et leurs courbes élégantes, lointain écho des Renommées d'Anet, s'unissent à merveille aux formes de l'architecture; les caissons de la voûte sont d'une exécution plus sèche. Ils ne sont probablement pas de la main d'Anguier, si même on y retrouve

son dessin. Le baldaquin est de sa composition; il rappelle, sans copie servile, le fameux baldaquin du Bernin, à Saint-Pierre, mais avec plus d'agréments, ce qui n'est pas difficile.

Michel Anguier couronna sa carrière à la Porte Saint-Denis; ce fut un triomphe. Il commença, en 1674, les sculptures de ce monument, dressé aux frais de la ville de Paris, pour rappeler, comme la Porte Saint-Martin, dont la construction suivit de près, le souvenir des conquêtes de Louis XIV. Les deux monuments sont des chefs-d'œuvre. La Porte Saint-Denis me paraît supérieure à toutes les portes de ville élevées par les modernes. La composition, due à Blondel, s'efforce d'être à l'antique; mais elle reste originale et de tout point française. A force de l'avoir sous les yeux, nous oublions qu'elle demeure, en son genre, une des inventions les plus rares et les plus parfaites de notre architecture. La décoration répond à la beauté du plan, à l'harmonie des proportions; avec des moyens discrets elle atteint à la plus saisissante grandeur. On connaît le parti général : quatre pyramides d'attributs, occupant les montants sur chaque face, et deux grands bas-reliefs, au-dessus des archivoltes, représentant le *Passage du Rhin* et la *Prise de Maëstricht*. Il serait difficile d'exprimer l'effet harmonieux de cet ensemble, qu'accentue la sombre patine ajoutée par le temps. Chaque détail est à l'échelle, la facture est large, grasse et délicate, le choix des motifs, comme leur agencement, absolument décoratif. On dit qu'au début, Girardon a travaillé à la Porte Saint-Denis avec Michel Anguier; je le croirais volontiers; le tout a un certain air louis-quatorzien et une largeur d'exécution qu'on ne retrouve pas dans les œuvres précédentes d'Anguier. Cependant il n'est pas douteux que le principal mérite de l'invention ne revienne à celui-ci. Les pyramides de la Porte Saint-Denis sont sœurs de la pyramide du monument des Longueville.

Gilles Guérin, né à Paris en 1606, mort en 1678, appartient au même courant naturaliste de l'époque Louis XIII; mais il est un peu moins ancien, à cheval sur les deux règnes. C'était un artiste d'un mérite varié, solide et d'une incontestable originalité. Comme Guillain, il n'a pas été maintenu à son rang véritable par la postérité. La diversité de ses travaux témoigne de la souplesse de son talent. Il avait travaillé avec Sarrazin aux cariatides du pavillon du Louvre. D'après Guillet de Saint-Georges, qui lui a consacré une longue notice, il eut la conduite des ornements d'architecture de la chambre à coucher du roi; les quatre figures d'enfants qui soulèvent les rideaux de l'alcôve sont de lui, ainsi que les motifs du plafond. Le fastueux président de Longueil le chargea des sculptures intérieures

du château de Maisons, dont les admirables grilles de fer forgé, dessinées par Marot, sont devenues une des gloires du Louvre; la ville de Paris lui demanda, en 1653, l'exécution du groupe, tout à fait charmant, de *Louis XIV adolescent terrassant la Fronde,* qui est aujourd'hui dans la cour intérieure du petit château de Chantilly et dont un moulage se voit dans le passage de la Cour des Princes, à Versailles; il exécuta avec un talent singulier les décorations des châteaux de Cheverny, du Fayel et de Guermande. Gilles Guérin était, de plus, fort entendu au portrait; les belles statues de Charles de la Vieuville et de sa femme, ramenées de Versailles au Louvre, dans la salle des Anguier, nous font souvenir qu'il avait été l'élève de Guillain.



CHIEN DE BRONZE, PAR BARTHÉLEMY PRIEUR.
(Musée du Louvre.)



NYMPHES AU BAIN, BAS-RELIEF EN PLOMB DORÉ, PAR GIRARDON.
(Jardins de Versailles.)

CHAPITRE V

LE RÈGNE DE LOUIS XIV. — LA SCULPTURE POMPEUSE ET DÉCORATIVE. GIRARDON, COYSEVOX, PUGET, LES COUSTOU.



Le nom de Louis XIV, en art comme en littérature, caractérise un style, une époque. Théoriquement, cette époque a pour doctrine le retour délibéré à l'étude, à l'admiration des Anciens.

Avec son esprit organisateur, bourgeois et pratique, servi à souhait par son homme de confiance, le fameux peintre Charles Le Brun, intendant des travaux d'art et des bâtiments royaux, Colbert a failli emprisonner à tout jamais l'art français dans les formules d'un enseignement académique stérile. La création de l'Académie de Rome, très flatteuse en apparence pour l'amour-propre national, survenant après celle de l'Académie royale de peinture, dont Le Brun fut le directeur de fait pendant vingt-huit ans, a eu sur l'orientation du goût les plus graves et les plus longues conséquences. Comme l'a dit M. Courajod, « elle a été la cause principale du grand avortement de l'art moderne, au point de vue national et populaire, et de son profond

désaccord avec l'essence morale des peuples du Nord»; expression immédiate de notre enseignement d'État, elle a faussé la rectitude de notre jugement, en le faisant fléchir sous une nouvelle et formidable invasion du latinisme. L'œuvre de déviation commencée sous Charles VIII, poursuivie par François Ier et Henri II, reprise en partie par Richelieu et Mazarin, a trouvé chez le ministre de Louis XIV, aussi bien que chez l'intendant des Bâtiments, des défenseurs exclusifs et tout-puissants. Charles Perrault, dans son éloquent et courageux plaidoyer en faveur des prérogatives gallicanes, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, a eu beau s'insurger contre l'intervention néfaste de la pédagogie officielle, contre ce qu'il appelle spirituellement « les robes noires et les bonnets carrés », les forces coalisées étaient trop nombreuses et trop bien dirigées pour qu'il fût possible à nos écrivains, comme à nos artistes, de remonter le courant de latinisation de l'enseignement professionnel; ils s'y abandonnèrent. Le Romanisme devint, en art, la religion d'État dont le peintre Le Brun fut le prophète.

Combien, dans un milieu d'idées aussi agressif, ne fallut-il pas de force et de vivacité au tempérament national pour conserver sur certains points l'intégrité de ses instincts! Un phénomène invraisemblable se produisit. En dépit de cette discipline de caserne qui dura jusqu'à la mort de Le Brun, l'architecture civile, la sculpture et les arts plastiques de la décoration rencontrèrent dans l'énergie individualiste de quelques grands maîtres les ferments d'éclosion d'un style propre à cette vigoureuse époque, de ce style *Louis XIV* que toute l'Europe a imité, et dont aujourd'hui encore elle admire les hautes qualités, la grandeur sans boursouflure, la pompe harmonieuse, la noblesse sans afféterie, la robuste santé. Le Brun lui-même, l'inflexible et redoutable Le Brun, échappa dans une certaine mesure à ses propres doctrines; sa vive intelligence et son esprit de direction l'amenèrent, tout au moins dans la décoration, à une unité de vues qui ne laissa pas de produire d'imposants résultats et parfois de véritables chefs-d'œuvre. Les immenses travaux de Versailles, les décorations de la galerie d'Apollon au Louvre, l'activité féconde imprimée à la manufacture des Gobelins, sont là pour éterniser sa mémoire.

Il importait infiniment d'indiquer brièvement que ce n'est pas *par*, mais *malgré* les doctrines enseignantes que le phénomène se produisit, ce qui est tout à notre honneur. Les faits se sont chargés de démentir ce que la pédagogie officielle s'était complu à rédiger en articles de loi. Une fois de plus, la France s'est retrouvée tenace, alerte et souple. A l'aurore du XVIIIe siècle, elle aura presque complètement secoué le joug de cette domination artificielle. Il faudra l'esthétique prud'hommesque des hommes de la Révolution, amalgamée avec le goût napoléonien pour asservir encore une fois notre logique et clair génie aux modes antiques.

Girardon. — Parmi les sculpteurs de ce temps, Girardon a été le plus docile interprète des idées de Le Brun; les commandes qu'il obtint, la faveur dont il fut honoré le désignent comme le chef de cette nombreuse pléiade où figurent Lerambert, les deux Marsy, Tuby l'ancien, Le Hongre, Lepautre, Van Clève, Regnauldin, Legros père, Mazeline et Hurtrelle, Laurent et Philippe Magnier, Desjardins, Legendre, Poultier, Le Conte, Raon, Bertin, Théodon, Lespingola, Houzeau et autres habiles gens qui, sous la férule du grand ordonnateur, furent employés à la décoration du château et du parc de Versailles. Par sa naissance, François Girardon appartient à l'école champenoise; il était né à Troyes, le 17 mars 1628, de Nicolas Girardon, maître fondeur, et d'Anne Saingevin. On peut discerner dans ses premières œuvres l'influence du milieu ambiant; mais, arrivé à Paris, chez François Anguier, le jeune Girardon s'empresse d'oublier son air provincial. Une commande du chancelier Séguier, pour son château de Saint-Liébaut, près de Troyes, et quelques autres circonstances heureuses le poussent rapidement en avant. Il obtient bientôt la faveur d'aller étudier à Rome; de retour en 1652, il devient l'homme de confiance de Le Brun, son interprète de prédilection pour la statuaire. Il exécute le tombeau de Jérôme Bignon, bibliothécaire du roi, à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet (1656), puis retourne une seconde fois en Italie, chargé d'acquérir des objets d'art pour le cabinet du Roi. Désormais il apparaît comme un artiste important et arrivé, et lorsqu'il s'agit de décorer la place Louis-le-Grand, depuis place Vendôme, d'une statue équestre du roi, en bronze et de dimensions colossales, c'est à lui qu'on s'adresse (1699). Il paraît s'être acquitté de sa tâche à la satisfaction générale. L'œuvre fut fondue à la Révolution pour faire des canons, comme toutes ses pareilles, et nous ne la connaissons malheureusement plus que par le petit modèle en bronze conservé au Louvre. Elle était sûrement empreinte d'une imposante noblesse, mais l'artiste n'avait pas osé sortir de l'allure calme dont le Marc-Aurèle de Rome lui avait fourni le modèle; je m'imagine, d'après la réduction du Louvre, que c'était une œuvre sage, presque froide, que relevaient surtout les qualités de l'exécution et la beauté de la fonte (voir le pied gauche recueilli par le Louvre).

Deux autres morceaux, non moins fameux d'ailleurs, et que le sort a épargnés, nous montrent la manière de l'artiste : le *Mausolée du cardinal de Richelieu,* à la Sorbonne, et l'*Enlèvement de Proserpine,* à Versailles.

Le mausolée de Richelieu est toujours dans l'église que le grand cardinal s'était fait construire à ses frais, de 1635 à 1639, par Jacques Lemercier. Cette construction, pour le dire en passant, a été le point de départ d'une profonde révolution dans notre système d'architecture religieuse, révolution à jamais déplorable, car elle nous a fait abandonner les admirables principes de l'époque gothique pour une structure irra-

tionnelle et antinationale, imitée de l'antique en passant par Saint-Pierre de Rome. Les églises des Carmes, de l'Oratoire et de Saint-Paul-Saint-Louis n'étaient que d'incomplets et timides essais du nouveau style mis à la mode par les Jésuites. Après avoir produit la Sorbonne, le goût de Lemercier était mûr pour entreprendre la construction de l'église du Val-de-Grâce, et Hardouin Mansart, celle du dôme des Invalides. Après le Val-de-Grâce et les Invalides, monuments d'une incontestable grandeur, et encore bien français, malgré tout, l'architecture religieuse, définitivement dévoyée, tombe, de chute en chute, du Val-de-Grâce en Saint-Roch, de Saint-Roch en Saint-Sulpice, etc. : c'est l'anarchie, la complète décadence d'un art qui avait été si longtemps notre gloire.

Revenons à Girardon et à son mausolée. La conception est théâtrale, ultra pittoresque, et plutôt d'un peintre que d'un sculpteur; Le Brun avait passé par là. Elle plut ainsi aux contemporains du cardinal; l'énorme succès de l'œuvre de Girardon engendra des imitateurs. Elle compléta les tentatives des Anguier et inaugura, avec les mausolées de Mazarin, de Colbert et de Vaubrun, par Coysevox, l'ère de ces grands tombeaux pompeux et magnifiques qui caractérisent la sculpture funéraire des règnes de Louis XIV et de Louis XV, de ces tombeaux d'apparat où les âmes hautaines des grands, suivant le mot lapidaire de Malherbe, « font encore les vaines ». Le mausolée de Mazarin, par Coysevox, est de 1692; celui de Richelieu, par Girardon, de 1694.

Le Brun, donc, a fourni la composition du tombeau de la Sorbonne. Girardon a exécuté le modèle et Le Lorrain, l'élève préféré de Girardon, a été chargé de l'exécution des marbres, partie où il était d'une rare habileté. Richelieu, étendu sur un riche drap à lambrequins, expire soutenu par la Religion; à ses pieds, la Science se courbe dans l'attitude d'une profonde douleur. C'est l'effet dramatique qui domine, résultant non d'une émotion intime et vraie, comme l'eussent fait jaillir de la nature les maîtres du xve siècle, mais des artifices d'une rhétorique d'atelier. La figure du cardinal, défaut capital, manque de caractère. Il serait injuste cependant d'aller trop loin dans la critique. L'œuvre de Girardon, quoiqu'un peu molle et fort inférieure aux créations similaires de Coysevox, a une belle tournure sculpturale; elle produit grand effet à la place qu'elle occupe, et ceux qui aiment une mise en scène bien faite y trouveront leur compte.

Le groupe de l'*Enlèvement de Proserpine,* ainsi que le bas-relief circulaire de la base, est signé et daté 1699; il occupe, à Versailles, le centre du célèbre Bosquet de la Colonnade, dont les arceaux de marbre, formant rotonde, sont décorés de délicieux tympans en fin relief, de Mazière, Granier, Le Hongre et Coysevox. Le Brun a été encore l'ordonnateur du groupe et de son piédestal. L'exécution, très admirée,

des contemporains, en est habile et souple, mais sans accent. Le temps a fort endommagé l'œuvre de Girardon, et il serait regrettable de laisser s'effriter et disparaître peu à peu un morceau aussi important pour l'histoire de la sculpture au XVII[e] siècle. Le Louvre n'a de Girardon que le beau buste de Boileau Despréaux, vanté par le poète en de fort méchants vers :

Grâce au Phidias de notre âge,
Me voilà sûr de vivre autant que l'univers;
Et, ne connût-on plus ni mon nom ni mes vers,
Dans ce marbre fameux, taillé sur mon visage,
De Girardon toujours on vantera l'ouvrage.

Ne conviendrait-il pas, comme l'a demandé M. Courajod, de ramener le groupe à Paris, avec sa base, et de le remplacer par une bonne copie?

Girardon, du reste, a beaucoup travaillé à Versailles. Le *Bain d'Apollon,* la balustrade du Bosquet des Dômes, décorée d'élégants trophées, et les sculptures en plomb de la *Fontaine de la Pyramide* sont en partie de sa main; le ravissant et célèbre bas-relief des *Nymphes au bain,* qui décore la fontaine de Diane, est peut-être son œuvre la plus délicate. Il a travaillé également, aidé des frères Marsy et de Regnauldin, toujours sous la direction de Le Brun, à la splendide décoration de la galerie d'Apollon, le chef-d'œuvre de l'art décoratif sous Louis XIV, avec la chapelle de Versailles et la galerie des Glaces. Il a aussi, dit-on, fourni à Lepautre la composition de son remarquable groupe d'Énée et Anchise, aux Tuileries[1]. Girardon, du reste, était déjà fort entendu à ces beaux motifs d'ornement, trophées d'armes, mascarons gourmands et rieurs, à la sculpture desquels excelleront Coysevox, les Marsy, Lepautre, Poultier[2], etc.

De l'emphatique mausolée que Girardon avait élevé à la mémoire de sa femme, Catherine Duchemin, dans l'église Saint-Landry, il ne subsiste que le groupe de la *Pietà,* fort médiocre, d'ailleurs, qui est actuellement relégué dans l'église Sainte-Marguerite, au faubourg Saint-Antoine.

Le Musée de Troyes possède quelques-unes des meilleures productions de Girardon : les bustes en marbre de Louis XIV et de Marie-Thérèse, un bas-relief en marbre provenant du mausolée de M[me] de Lamoignon, et un bas-relief en bronze, *Saint Charles communiant les pestiférés,* provenant de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris.

Girardon a sculpté encore pour son pays natal un crucifix, qui est resté le

1. On devrait également sauver de la destruction ce précieux morceau, en le recueillant au Louvre et en le mettant à l'abri des ravages périodiques des nettoyeurs attitrés de l'État.

2. Ceux de la place Vendôme, qu'on cite parmi les plus typiques, sont de Poultier.

modèle classique des crucifix en bois, en bronze et en ivoire. Un de ses élèves, Louis Garnier, est l'auteur du fameux *Parnasse* de Titon du Tillet, à la Bibliothèque Nationale.

J'ai prononcé les noms de Le Hongre, de Tuby, de Gilles Guérin, de Van Clève, de Legros père, des deux Marsy, de Mazeline et de quelques autres collaborateurs habituels de Girardon. C'est à Versailles, dans ce vaste musée de la sculpture décorative, au XVIIe et au XVIIIe siècle, qu'il faut aller s'enquérir de leurs talents; c'est là, guidés par l'imagination entraînante de Le Brun, qu'ils apparaissent avec leurs qualités d'exécutants, souples, adroits et prompts.

Le Hongre, Van Clève et Tuby sont les plus habiles. Les travaux d'Étienne Le Hongre à Versailles lui font grand honneur, et le Musée du Trocadéro a jugé dignes du moulage plusieurs d'entre eux. Ses meilleures statues sont peut-être les figures de la *Seine* et de la *Marne,* pour le Parterre d'eau. Les admirables fontes des Keller, exécutées de 1688 à 1690, leur donnent un prix exceptionnel. Toute cette partie de la décoration des jardins de Versailles est, en vérité, merveilleuse. Aux jours d'été, elle offre un spectacle unique; les groupes de bronze, les vases de bronze et de marbre se mêlent aux reflets des eaux, sous l'éclatante lumière qui baigne la terrasse; de ce point d'élection, le regard charmé embrasse l'œuvre de Le Nôtre, les pentes de l'allée d'eau avec ses groupes d'enfants soutenant des vasques, le grand canal, la pièce d'eau des Suisses, les masses boisées du parc. Les vases sont de Bertin et de Ballin; les groupes de la *Garonne* et de la *Dordogne* sont de Coysevox, la *Loire* et le *Loiret* sont de Regnauldin, le *Rhône* et la *Saône* sont de Tuby. Legros, Le Hongre, Van Clève, Magnier, Poultier, Raon et Lespingola ont modelé les Nymphes, les Naïades, les Amours et les Zéphyrs en bronze, qui jouent sur les marges des bassins du Parterre d'eau.

Corneille Van Clève ne le cède guère à Le Hongre pour le charme de l'invention et la souplesse du faire. Son œuvre la plus remarquable est assurément le grand groupe des Tuileries, *le Rhin et la Moselle*, daté de 1707, qui fait pendant au groupe célèbre de Nicolas Coustou, *le Rhône et la Saône,* et ne lui est pas inférieur.

Jean-Baptiste Tuby — Tuby l'ancien, qu'on ne devra pas confondre avec Tuby le jeune, son fils — se recommande principalement par le beau groupe en plomb, malheureusement trop restauré, de la *France assise sur un char,* dans le Bosquet de l'Arc de Triomphe, près du Bassin de Neptune, et par celui du *Char d'Apollon,* à l'entrée du grand canal, un chef-d'œuvre de vie et de mouvement. Tuby est, en outre, l'auteur du monument de Turenne aux Invalides, et aussi celui du médaillon allégorique de Cureau de La Chambre, à Versailles.

Les Legros étaient deux également. Le père était, comme Le Hongre, élève de

Jacques Sarrazin, et, aussi, tout absorbé par les travaux de Versailles. On cite de lui, à Paris, l'un des bas-reliefs de la Porte Saint-Denis (les autres sont de Le Hongre, Desjardins et Gaspard Marsy). Son fils, beaucoup plus connu, mais à



PIERRE MIGNARD, PAR MARTIN DESJARDINS.
(Musée du Louvre.)

tort, passa sa vie en Italie; il a peuplé les églises de Rome de statues maniérées, dans le faux goût du Bernin.

Desjardins, homme considérable et considéré, rivalisa en talent et en réputation avec Girardon. Il fut chargé du Louis XIV équestre de la place Bellecour, à Lyon, et d'une statue pédestre du roi en plomb doré, que le duc de la Feuillade avait

commandée à ses frais pour la place des Victoires, à Paris. Une autre représentation équestre de Louis XIV avait été faite par Coysevox, ainsi que nous le verrons plus loin, pour la ville de Rennes. La statue de la place des Victoires a naturellement été fondue, comme ses pareilles, à la Révolution; les bas-reliefs du piédestal, au nombre de six, ont été recueillis par le Louvre; ils témoignent d'une rare élégance de main et d'une heureuse entente de la composition; quant aux quatre statues d'esclaves en bronze, qui accompagnaient le piédestal, on peut les voir aujourd'hui enchâssées dans la façade de l'Hôtel des Invalides. L'œuvre de Desjardins avait été inaugurée en grande pompe, le 12 mars 1686, précédant celle de Girardon d'une douzaine d'années et la surpassant, vraisemblablement, par les qualités de vigueur. Desjardins mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, recteur de l'Académie, sculpteur du roi. Le buste d'Édouard Colbert, marquis de Villacerf, surintendant des Bâtiments, qu'on voit au Louvre, et surtout l'admirable buste de Mignard, d'une exécution impétueuse et ferme, longtemps attribué à Coysevox pour sa beauté, montrent qu'il savait à l'occasion s'acquitter avec une magistrale autorité du rendu de la physionomie humaine.

Mazeline et Hurtrelle, dont les noms sont fort oubliés, ont signé deux œuvres d'un certain mérite : le *Mausolée de Michel Le Tellier,* à Saint-Gervais, et celui du *Maréchal de Créqui,* à Saint-Roch.

Antoine Coysevox. — Quoiqu'il gravite dans l'orbite de Le Brun et appartienne par ses attaches à l'école officielle, enrégimentée à Versailles sous l'étendard du puissant décorateur, Coysevox émerge dans l'histoire de la sculpture française par la vivace originalité de son génie, par l'acuité de son exécution, par toutes les qualités de décision et d'énergie qui font les vrais maîtres. Il secoue allégrement et sans effort les entraves de la discipline romaine; il reste fidèle à ses origines plébéiennes et provinciales, et porte haut les instincts de la race. Coysevox était Lyonnais, c'est-à-dire de bonne souche, de tempérament robuste, délié et entreprenant. Le Lyonnais a la solidité du Bourguignon, mêlée à l'entrain optimiste du Méridional; sous des dehors frustes, il est aristocratique, indépendant et fier. Par sa vie, son caractère et ses œuvres, Coysevox éveille la plus franche sympathie. Il ne lui a pas suffi d'être une belle âme d'artiste et un merveilleux praticien, il a été, par surcroît, un honnête homme au sens relevé qu'on donnait alors au mot. Lorsqu'il s'éteignit chargé d'ans et de gloire, entouré des soins pieux de ses proches et de ses amis, il put dire comme le sage : « Je meurs dans la paix et la tranquillité [1]. » On ne

1. Voir *Antoine Coysevox, sa Vie et son Œuvre,* par Henry Jouin, 1 vol. in-12, librairie Didier, 1883.

saurait voir, en effet, de plus noble vie que la sienne, de carrière mieux remplie, de dignité professionnelle plus entière.

Antoine Coysevox — prononcez Coëzevau — était né à Lyon le 29 sep-



ANSE DU VASE DE LA « SOUMISSION DE L'ESPAGNE », PAR COYSEVOX.
(Jardins de Versailles.)

tembre 1640; il mourut à Paris le 10 octobre 1720. Il fut inhumé à Saint-Germain-l'Auxerrois, auprès de Sarrazin, de Warin, de Desjardins, de Claude Mellan, de l'orfèvre Ballin, de l'architecte Levau, de Claudine Stella, de Noël Coypel, etc. A dix-sept ans, nous le trouvons à Paris, occupé à compléter son apprentissage; il entre dans l'atelier de Lerambert, un des bons élèves de Guillain, et y demeure dix années consécutives. En 1666, il épouse la nièce de Lerambert, Marguerite Quillerier, qui meurt après un an de mariage; l'acte de

décès nous apprend qu'il avait reçu cette année même le titre de sculpteur du roi; c'est tout ce que l'on sait sur ses débuts. L'éclat de ses mérites le désigne bientôt pour l'accomplissement de tâches nombreuses et importantes.

On peut suivre la carrière de Coysevox dans ses travaux; elle est toute de conscience et de labeur. Comme portraitiste et comme décorateur, Coysevox est un des grands maîtres de l'école française, un de ceux dont le génie a été le plus souple, le plus varié et le plus abondant; la manœuvre de son ciseau est d'une virtuosité incomparable; elle égale celle de Puget et lui reste supérieure par un goût allégé de bonne heure des *impedimenta* de l'école. Pour ma part, je place Coysevox très haut dans mon estime; je l'aime et l'admire de toute mon âme.

Après avoir collaboré quelque temps aux ouvrages du Louvre, Coysevox fut appelé à Saverne par le cardinal de Furstenberg, le fastueux évêque de Strasbourg, qui s'y faisait élever un magnifique palais. Fermelhuis, l'éloquent apologiste de Coysevox, dit expressément, dans son *Éloge funèbre,* que l'artiste n'avait alors que vingt-sept ans : nous sommes en 1667. Le palais de Saverne, achevé par le cardinal de Rohan, devint la proie des flammes en 1780; il ne subsiste donc rien de l'œuvre du sculpteur; nous savons cependant que celui-ci avait décoré de nombreuses figures, frises et ornements la grande salle de l'escalier principal. Il revint à Paris en 1671, précédé d'une brillante réputation. Lerambert était mort, mais Le Brun avait discerné les mérites du jeune statuaire, et Le Brun était alors à l'apogée de la puissance. Le buste du peintre, que Coysevox modela vers cette époque, lui servit de morceau de réception à l'Académie royale, où il entra le 11 avril 1676; il nous fournit la preuve des relations qui existaient déjà entre les deux artistes.

Un moment Coysevox songe à retourner dans sa ville natale pour diriger l'école de dessin qui venait d'y être fondée, sous le patronage de l'Académie de Paris. Il fait même un court séjour à Lyon, en 1676; c'est sans doute alors qu'il exécute la ravissante *Vierge* de la rue du Bât-d'Argent, aujourd'hui à l'église Saint-Nizier. Sa compatriote Claude Bourdict devient sa seconde femme en 1677. Le Brun décide l'artiste à se fixer définitivement dans la capitale et lui fait obtenir un logement aux Gobelins et des travaux considérables à Versailles (1677 à 1685). L'activité de sa production tient désormais du prodige. Son génie, en cette période de juvénile maturité, donne ses premiers fruits, et ils sont d'une saveur exquise. Ils comptent, avec les plafonds de Le Brun et de Noël Coypel, parmi les plus rares, les plus précieux ornements de cet immense pandémonium qu'on appelle le château de Versailles. Sans parler des œuvres aujourd'hui

détruites, comme les splendeurs de l'escalier des Ambassadeurs, ce sont, ne l'oublions pas, les sculptures décoratives du Salon d'Apollon, du Salon de la Guerre et de la Galerie des Glaces, avec les vingt-trois groupes d'enfants qui ornent les corniches, et ces admirables « chutes de trophées en bronze doré au feu », qui déroulent leurs minces et élégants reliefs sur les trumeaux de marbre : c'est-à-dire la décoration la plus magnifique qui soit au monde. Coysevox a tout dirigé, sinon tout exécuté. Et quelle exécution ! Nerveuse, fraîche, fine, délicate. Quel art suprême dans l'arrangement ! Quel goût dans le détail ! Combien pourtant parmi les touristes qui, des quatre coins du monde, viennent promener dans ces galeries fameuses leur lorgnette et leur *Bædeker,* combien même parmi les Français connaissent le nom de Coysevox ?

Notre sculpteur travaille non seulement au château, mais il compose des groupes, sculpte des vases merveilleux pour les bosquets et les terrasses du parc; il est employé à Trianon, et nous reconnaissons sa griffe léonine dans les ornements des pilastres et des tympans; puis nous le retrouvons aux Invalides, et bientôt à Marly, où sa verve créatrice peut se donner libre essor. Entre temps, il exécute de délicieuses et personnelles imitations de l'antique, comme la *Nymphe à la coquille* et la *Vénus pudique,* aujourd'hui au Musée du Louvre.

L'œuvre de Coysevox est immense, malgré que jamais on n'y sente la fatigue ou la répétition. M. Henry Jouin a dressé un catalogue de ses productions qui ne s'élève guère à moins de trois cents. Une telle fécondité est presque sans exemple. Pour y suffire, il n'était pas de trop de cet équilibre des forces, de cette santé d'esprit, dans un corps sain, qui sont d'ordinaire la récompense du sage.

Sans vouloir tout citer, je ne saurais cependant hésiter à tirer hors de pair, parmi les travaux exécutés à Versailles, le superbe bas-relief en stuc du Salon de la Guerre, représentant *Louis XIV à cheval foulant aux pieds ses ennemis vaincus.* La Victoire, la Valeur et l'Histoire lui font cortège, et deux Renommées tenant des trompettes s'élancent au-dessus du cadre. Il faut remonter jusqu'à Jean Goujon pour trouver une entente aussi heureuse du relief méplat, un sens aussi fin de l'effet perspectif obtenu par les moyens les plus sobres, une science aussi accomplie du modelé vivant. Il importe peu à Coysevox d'être obligé d'habiller ses héros à la romaine; son goût se relie d'instinct à la pure tradition française; les influences étrangères n'y ont point de prise. Ce bas-relief, trop peu regardé au milieu des richesses ornementales qui l'environnent, est un chef-d'œuvre.

A l'intérieur du château, on remarquera surtout les figures en bronze de la Garonne et de la Dordogne, fondues par les Keller, et le grand vase en marbre où Coysevox a figuré la *Soumission de l'Espagne à la France* et la *Défaite des Turcs en*

Hongrie; ce vase égale, pour le moins, les plus beaux vases en bronze de Ballin, ses voisins, ce qui n'est pas peu dire.

La destruction du château de Marly, à la Révolution, a dispersé les trésors d'art qui s'y trouvaient réunis; les sculptures de Coysevox, qui avaient été exécutées de 1701 à 1709, ont été sauvées pour la plupart. Les groupes représentant des chevaux ailés, portant la *Renommée* et *Mercure,* avaient été placés, dès 1719, à la grille des Tuileries, où ils se trouvent en face des fameux *Chevaux de Marly* de Nicolas Coustou, transportés à Paris en 1793 ; les groupes allégoriques en marbre de *Neptune* et de la *Seine* furent accordés, en 1801, à la ville de Brest; les autres, comme la *Flore,* l'*Hamadryade,* le *Berger flûteur,* échurent aux jardins des Tuileries. Je dois ajouter que toutes les figures de Coysevox, faites pour Marly, ne sont pas d'un égal mérite ; je ne crois pas que la main de l'artiste y ait toujours eu une part aussi directe que dans les travaux de Versailles ou dans les statues iconiques, les monuments funéraires et les bustes, qui, à partir de 1700, deviennent son principal souci. Le *Berger flûteur,* aujourd'hui au Louvre, est toutefois un adorable morceau, plein de naturel et de vie. Il n'est pas un visiteur qui n'ait admiré cette gracieuse représentation du berger de Virgile, nu, assis sur un tronc d'arbre, le front couronné de pampres, attentif aux sons de sa flûte traversière, qu'effleurent à peine ses lèvres entr'ouvertes.

En raison du brio extrême de la facture et du charme de la conservation, j'ajoute à cette liste la grande statue du *Rhône* que l'artiste avait sculptée en 1706 pour Saint-Cloud, et que l'administration du Musée du Louvre a placée en regard du *Berger flûteur.*

On voit que la part de Coysevox comme sculpteur décoratif est fort considérable, qu'elle serait suffisante à assurer la gloire de quiconque. La part du sculpteur iconique n'est pas moindre. Coysevox avait préludé, dans cette branche de l'art, en exécutant, pour les États de Bretagne, la statue équestre de Louis XIV, et, pour les échevins de la ville de Paris, une statue du roi en pied, destinée à remplacer celle de Gilles Guérin qu'on trouvait surannée. La statue de Coysevox, érigée dans la cour de l'Hôtel de Ville le 14 juillet 1689, était en bronze. Elle subit de nombreuses vicissitudes ; sauvée de l'incendie de 1871, elle occupe aujourd'hui le centre de la cour d'honneur du Musée Carnavalet. Elle est fort belle ; le style en est fier, la facture incisive. Dans le même temps, Coysevox achevait le buste du grand Condé. Ce bronze superbe, d'une vérité aiguë, est au Louvre. L'artiste, du reste, revint à plusieurs fois sur cette étrange et inquiétante physionomie. Les galeries de Chantilly nous montrent diverses représentations de Condé, notamment un buste en terre cuite et un médaillon en bronze doré où revit la figure d'oiseau de proie du vainqueur de

Rocroy; le buste est placé dans la bibliothèque, et le médaillon dans la galerie des Batailles; ce sont des chefs-d'œuvre d'un merveilleux caractère.

Les qualités de vigueur, de précision et de finesse qu'on admire dans les portraits du grand Condé éclatent en maints autres bustes, qui sont l'honneur du Louvre



BUSTE DU GRAND CONDÉ, PAR COYSEVOX.
(Bronze du Musée du Louvre.)

et des galeries de Versailles. Au Louvre, ce sont des œuvres excellentes : le buste en bronze de Michel Le Tellier, récemment restitué à l'artiste par M. Courajod, ceux de Bossuet et du peintre Le Brun, celui de Marie Serre, mère de Hyacinthe Rigaud, les médaillons de Louis XIV et de Marie-Thérèse, enfin le portrait de l'artiste par lui-même, un morceau vivant entre tous. Il est vrai qu'un des plus beaux bustes du Louvre, le Mignard, a été retiré à Coysevox pour être rendu à

son véritable auteur, Martin Desjardins. A Versailles, ils sont légion, soit en originaux, soit en moulages. Parmi les plus remarquables, je note le Colbert, le Louis XIV, le Vauban, le Louis XV enfant, et surtout un portrait en buste de la séduisante Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne, la mère de Louis XV, celle dont Coysevox faisait, la même année (1710), une statue en pied, avec les attributs de Diane. Ce délicieux marbre, commandé par le duc d'Antin, pour son château de Petit-Bourg, est maintenant au Louvre. Une grâce mutine et éveillée, un port de déesse, un mouvement svelte, une technique exquise et, par-dessus tout un sentiment de vérité d'une rare délicatesse, en voilà, certes, plus qu'il ne faut pour assurer à cette statue un des premiers rangs dans notre grand Musée. Sans rien perdre de sa fermeté habituelle, Coysevox s'y montre aimable et féminin. Comme Racine, il sait être de son temps, je veux dire rester moderne et humain, avec je ne sais quel subtil parfum d'antiquité.

Je regretterais d'omettre, dans la nomenclature des bustes, celui de Robert de Cotte, de 1707, à la bibliothèque Sainte-Geneviève, celui d'Antoine Coypel, aujourd'hui en la possession de M. Ginain, architecte, qui le tient par héritage de la famille des Dumont, alliée à celle des Coypel, et celui de Lulli, qui est dans l'église Notre-Dame-des-Victoires. Ce sont assurément trois des plus beaux par l'entrain de la touche et le mordant de l'expression physionomique.

A cette liste j'ajouterai encore le médaillon de Regnard, si vif, si spirituel, que possède la Comédie-Française. Il me semble difficile, quoique non signé, de ne le point porter à l'actif du maître.

La fin de la carrière de Coysevox est principalement occupée à l'exécution de divers monuments funéraires. On comptait, pour le moins, une douzaine de tombeaux dus à son ciseau ; quelques-uns ont disparu à la Révolution, mais il nous reste les plus importants : ceux de Colbert, de Vaubrun, de Mazarin et du peintre Le Brun. Le cénotaphe érigé à la mémoire du cardinal Mazarin, dans la chapelle du collège des Quatre-Nations, est le premier en date. Il porte sur le socle la signature : A. Coysevox, f. 1692. L'ensemble du monument est au Louvre, en place d'honneur, et il est presque superflu de le décrire. Le marbre blanc et noir s'y associe au bronze pour faire valoir la pompe et la noblesse de la composition. La statue agenouillée du cardinal est haut portée sur un grand sarcophage de marbre noir; le costume se déroule en plis abondants; la tête est nue, d'une vivante, affable et souple expression. Les figures de bronze de la Prudence, de la Paix et de la Fidélité accompagnent harmonieusement le soubassement. Lorsque Coysevox exécuta ce grand ensemble, Le Brun était mort; mais il est vraisemblable que celui-ci en a fourni le dessin, comme il avait tracé celui de Colbert, exécuté peu après. Quoi qu'il

en soit, la part du sculpteur demeure assez dominante, pour que cette question d'origine n'ait qu'un intérêt relatif. La figure de Mazarin, en son entier, est un portrait superbe. Il en est de même du Colbert qu'on voit à l'église Saint-Eustache; le mouvement est ici plus théâtral, sans rien perdre de sa valeur expressive. Coysevox s'était souvenu des bienfaits de son protecteur en y mettant tout l'entrain de son faire généreux et pittoresque. Le tombeau qu'il consacra à la mémoire de Le Brun, son maître, fut placé dans l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, où on le voit encore. Le buste du peintre est accompagné des figures de la Peinture et de la Religion, et de motifs allégoriques; il est fort inférieur aux trois autres.



MARIE-ADÉLAÏDE DE SAVOIE, PAR COYSEVOX.
(Musée du Louvre.)

Ceux qui ont vu au château de Serrant (Maine-et-Loire), dans la chapelle construite par Mansart, le monument funéraire de Nicolas de Bautru, marquis de Vaubrun, lieutenant général des armées du roi, s'accordent dans un sentiment d'unanime admiration. Ce riche mausolée fut érigé en 1705. Voici comment M. Jouin s'exprime à son sujet : « Demi-couché sur un faisceau d'armes, tenant encore à la main le bâton de commandement, Vaubrun se sent défaillir. A ses pieds, sa veuve éplorée le contemple. Les genoux de la jeune femme reposent sur un coussin, un voile de deuil couvre sa tête; sa robe, aux larges plis, laisse les bras découverts. De la main droite, la marquise de Vaubrun sèche ses larmes. Au-dessus du groupe, la Victoire plane dans les airs, tenant un trophée d'armes et une couronne. Ces figures sont en marbre. Sur le soubassement, un bas-relief en plomb doré rappelle le passage héroïque du pont

d'Altenheim par les Français, après la mort tragique de Turenne. Ce bas-relief a la vigueur d'un tableau. Les peintres de batailles pourraient y chercher un modèle. Mais l'œuvre exquise dans cet ensemble, c'est la figure douloureuse de Mme de Vaubrun. Son deuil est interprété de main de maître : la pose, les draperies, l'expression, tout dans cette image parle d'angoisse. Livonnière, un chroniqueur angevin, a eu raison d'écrire : « Ce chef-d'œuvre vaut qu'on s'écarte de dix lieues pour le venir voir. »

Un des derniers travaux du maître fut la statue agenouillée de Louis XIV, qui figure dans le monument du Vœu de Louis XIII à Notre-Dame, statue qu'on voit encore derrière l'autel. Coysevox avait fait une troisième image du roi : la statue équestre en bronze de Louis XIV, de dimensions colossales, commandée par les États généraux de Bretagne, pour la ville de Rennes. Il est difficile d'apprécier cet ouvrage, objet de tant de soucis pour l'artiste, d'après la gravure de Thomassin; c'est à peine si nous pouvons en soupçonner ce beau mouvement, cette imposante allure, que célèbrent à l'envi les contemporains. Les deux bas-reliefs du piédestal (la *France parcourant le domaine de Neptune* et l'*Audience donnée aux ambassadeurs du roi de Siam*) ont été seuls épargnés à la Révolution; on peut les voir au Musée de Rennes; ils sont de la plus belle manière du maître, aux alentours de 1689. Le monument ne fut pas, d'ailleurs, dressé du vivant de l'artiste. Après mille difficultés, l'opération n'eut lieu qu'en 1726.

En résumé, Coysevox, artiste, nous donne le meilleur de son siècle. Si Colbert, Louvois, Mansart et Le Brun ont été les artisans de sa fortune, il a su, du moins, s'affranchir, dans les circonstances décisives, des tendances dont ils étaient les protagonistes. Il est vrai qu'à aucune époque, sous aucun règne, même à Florence, sous les Médicis, l'État n'avait procuré à un sculpteur exercé et entreprenant de plus belles, de plus copieuses occasions de se produire. Parlant du *Mercure* et de la *Renommée,* Mariette s'écrie : « C'est un miracle pour le travail du marbre; c'était la partie de Coysevox. » Mariette avait raison; en tant que praticien, Antoine Coysevox n'avait de rival que Pierre Puget. S'il ne faisait pas « trembler le marbre », à la façon de son célèbre émule, il le maniait avec une délicatesse merveilleuse, comme une matière ductile et souple. « Il n'y a pas eu, disait un de ses confrères à l'Académie, de statuaire plus général, d'un plus grand travail, et qui ait produit plus de morceaux et avec plus de diligence et de correction. » Coysevox, par sa conscience et son activité, a répondu en effet à toutes les tâches. Il achevait ses marbres lui-même, ne laissant même à personne le soin de la préparation; c'est ainsi que devraient procéder tous les sculpteurs vraiment dignes de ce nom. Il a excellé dans les branches les plus diverses, sculpture d'histoire, portrait, décoration, ornement, sans faillir

pour aucune aux conditions essentielles du beau et au respect de la nature, qui est la loi fondamentale de l'art. S'il a été inférieur dans la sculpture religieuse et la sculpture purement allégorique, il a marqué toutes ses autres œuvres du sceau de sa personnalité et de son talent; il a les qualités intrinsèques qui font les grands statuaires : la science impeccable de la forme, le sens de l'action et de la détermination des plans, du jeu des masses d'ombres et de la valeur des silhouettes; il est clair, résumé, direct dans ses effets; il a l'opportunité des moyens et l'unité du style. S'il eût vécu à une époque plus indépendante, il eût été parfait. Par les Coustou, ses élèves, il prépare le grand XVIIIe siècle.

Pierre Puget. — Un parallèle entre Coysevox et Puget fournirait un joli thème de rhétorique. Les deux maîtres sont dissemblables en tout. L'esprit de Coysevox est fait de mesure, de pondération et de finesse; celui de Puget est tout vibrant des chauds effluves du Midi. Or l'auteur du *Milon de Crotone* est non seulement du Midi, mais il est de Marseille, c'est-à-dire de tempérament exubérant et emphatique, de plus, fort orgueilleux. On a coutume de personnifier en Puget toute la sculpture française du XVIIe siècle. Cela est vrai si l'on met au premier rang les dons naturels de l'exécution et le goût de la mise en scène. Si, au contraire, on estime davantage le choix dans l'invention et l'amour sincère de la nature, Coysevox semblera supérieur à son illustre rival. Comme homme, Puget appelle la sympathie et défie la critique; il a possédé au plus rare degré la dignité du caractère et les vertus qui sont l'apanage des cœurs virils. Mais ses écarts de génie, comme artiste, son italianisme avéré, doivent motiver les plus expresses réserves; s'il s'est affranchi de la tyrannie de Le Brun, c'est pour tomber sous celle du Bernin, qui est pire. La carrière de Puget présente un tableau plus mouvementé que celle de Coysevox, homme d'intérieur et de régulier labeur. A travers tous les cahots de sa vie agitée, Puget est demeuré provincial, indépendant et désintéressé. Nous verrons tout à l'heure que sa rudesse et sa sauvagerie n'ont jamais pu s'accommoder des servilités de la cour et des compromis de l'existence parisienne.

Pierre Puget est né à Marseille en 1622. Il entra en apprentissage chez un constructeur de galères, du nom de Roman; le jeune artiste, qui manifestait de singulières dispositions pour le dessin, y fut employé à faire quelques ornements. Il commença donc par sculpter des proues et pratiqua, au début, cet art où il devait rivaliser avec les sculpteurs en titre des galères du roi. La mode se mit, sous Louis XIV, aux vaisseaux de guerre ornés de pompeuses figures en bois doré, à la poupe et à la proue. Toulon était la grande officine de ces œuvres d'art d'une nature spéciale, que nous font connaître les estampes de La Belle, et dont nous pou-

vons encore admirer de beaux spécimens au Musée de la Marine, à Paris. Des artistes de haute valeur y déployèrent leur imagination.

De Marseille, notre tailleur de bois, en quête d'ouvrage, s'en va à pied à Gênes, puis à Florence, puis à Rome. Un fâcheux hasard le conduit chez le maniériste Pierre de Cortone; il apprend là les éléments du dessin décadent et les plus déplorables formules. Ce premier enseignement à la bolonaise laissa chez le néophyte une empreinte ineffaçable; Jean de Bologne, l'Algarde, le Bernin, l'Ammanati devaient faire le reste. Heureusement que le fond de l'étoffe était de bonne trame. Puget, du reste, ne séjourne pas longtemps, cette première fois, en Italie. Dès 1643, on le retrouve à Marseille, où il partage son temps entre les travaux de peinture et la sculpture des galères, à laquelle il demande le pain quotidien. En 1646, nouvelle fugue en Italie. Rome, cette fois, est l'objectif. Puget s'occupe à dessiner et à mesurer les Antiques. En 1649, son humeur vagabonde le ramène à Toulon; les temps sont durs, la besogne mince; il sculpte le bois et la pierre, et peint surtout, sans grande conviction, des tableaux de sainteté pour les couvents de l'endroit. De tout cela, la postérité n'a cure; si Puget fût resté peintre, son nom, sans doute, serait aujourd'hui bien oublié.

Il faut arriver aux années 1655-1657 pour trouver le sculpteur aux prises avec un ouvrage à la taille de son ambition. Il est chargé d'exécuter les Cariatides destinées à soutenir le balcon de l'hôtel de ville de Toulon. Devant cette pierre de Calissanne, fine et douce à travailler comme le marbre, la fièvre le prend; une idée plastique et neuve le saisit, lui révélant sa propre force. Il a vu des portefaix sur le port, dans leurs musculatures d'athlète; il en fait des cariatides vivantes et agissantes, soutenant le poids du balcon de leur poitrine haletante et de leurs bras crispés. L'œuvre est célèbre et mérite de l'être. La manœuvre du ciseau ne saurait rendre avec plus de vaillance la vie animale, l'effort musculaire, la force physique. Puget se montre ici presque l'égal de Michel-Ange, et la comparaison est d'autant plus flatteuse que le jeune maître n'avait pu voir les fameux *Esclaves,* alors en Poitou, chez le cardinal de Richelieu. De plus, Puget, par la proportion qu'il a su donner aux figures, affirme son sens architectural. Dans l'ensemble décoratif dont elles font partie, les Cariatides de l'hôtel de ville de Toulon gardent une valeur exactement en rapport avec leur fonction. Nus jusqu'au bas du torse, qu'entoure une draperie roulée, les deux colosses semblent sortir d'une énorme conque marine, au-dessus d'un pilastre saillant auquel ils se trouvent liés par un capricieux enlacement de rubans et de coquillages. Une guirlande de feuillage les rattache au claveau et va se perdre autour d'un mascaron surmontant l'écusson des armes de la ville. Voilà bien de la sculpture expressive et monumentale. Pourquoi Puget n'est-il pas demeuré dans une

voie où il débutait avec tant d'éclat? Pourquoi l'Italie tentatrice devait-elle l'attirer encore à elle et lui faire perdre le bénéfice de semblables prémices?

Du filon des Cariatides sortirent cependant deux œuvres de grande allure : l'*Hercule terrassant l'Hydre de Lerne* et la *Terre,* du château du Vaudreuil. Puget



CARIATIDES DE L'HOTEL DE VILLE DE TOULON, PAR PIERRE PUGET.

(D'après le moulage du Musée du Trocadéro.)

avait été attiré à Paris par M. Girardin, qui le mena à son domaine de Normandie pour l'exécution de ces importantes figures. L'un de ces deux ouvrages qu'on croyait perdus, l'*Hercule,* a été retrouvé enfoui et brisé dans le parc. Ses morceaux, habilement réunis, ont permis de restituer à notre admiration une des créations les plus grandioses de la statuaire française au XVIIe siècle. On peut voir actuellement l'*Hercule*

du Vaudreuil dans le vestibule du nouveau Musée de Rouen. Fouquet, enthousiasmé, avait envoyé l'artiste à Gênes pour l'exécution de divers groupes destinés à son château de Vaux, et notamment d'une figure de l'*Hercule gaulois*. Quand survint la disgrâce du ministre, Puget n'avait terminé que l'*Hercule*, aujourd'hui au Louvre. Là, encore, le sculpteur n'avait en vue que la reproduction fidèle de la force matérielle. Ne cherchez dans cet Hercule ni héros, ni demi-dieu; il appartient à la nature la plus plébéienne. Puget y a exprimé avec une brutale énergie la force des muscles, sanguine et drue dans l'immobilité du repos. Toutefois, ce qui convenait si bien au rôle décoratif d'une cariatide s'accordait mal avec les conditions d'une statue isolée. L'Hercule gaulois, déjà inférieur à l'Hercule du Vaudreuil, ne saurait être comparé aux figures de Toulon. J'ajouterai que les accessoires à l'antique, la banalité de la tête, empruntée aux plus mauvais modèles romains, et le convenu de la pose décèlent chez l'artiste l'influence grandissante des formules d'école apprises en Italie.

Frappé par le coup de foudre de la disgrâce de Fouquet, Puget s'installe à Gênes à la fin de 1660. C'est dans cette ville, sans contredit, que s'écoulent pour lui les années les plus heureuses de sa vie. Il y trouve un peuple ami de l'ostentation, des Mécènes puissants, un bien-être assuré. « Déjà il connaissait la force, dit Léon Lagrange, l'excellent biographe de Puget; Gênes lui fit aimer la grâce. » Il exécute à l'église de Carignan, pour François Sauli, les statues colossales de *Saint Sébastien* et de *Saint Ambroise;* pour les Brignole, une *Conception,* qu'on voit encore à l'*Albergo de' Poveri*.

Le Saint Sébastien de Carignan est un surprenant morceau; nul artiste d'Italie, à ce moment, pas même l'illustrissime Bernin, n'eût pu en produire un semblable. Il est encore de la lignée des Cariatides. Lié par les poignets à un arbre fourchu, le saint expirant s'affaisse sur lui-même; les jambes fléchissent, tandis que les bras se tendent sous le poids du corps, et ce corps, brillant de jeunesse et de beauté virile, tombe comme une masse inerte déjà envahie par la mort. A gauche, de façon à balancer le groupe, sont les armes du héros, trophées de sa gloire terrestre, un casque richement décoré, une de ces cuirasses romaines que l'on prendrait pour le torse d'une statue mutilée, le bouclier, l'épée, etc., tout cela ciselé avec un art merveilleux. De plus, Puget s'est élevé dans cette figure à la beauté morale; il a vu l'âme agonisante, et sous l'enveloppe du corps il a fait saillir l'ardeur passionnée du martyr; il ne dépassera pas, en ses meilleurs jours, l'énergie vitale, la souplesse de modelé, la fraîcheur d'exécution qu'il a mises dans cette œuvre de premier ordre.

Le Saint Ambroise, qui lui fait vis-à-vis, n'est qu'une composition d'apparat, une œuvre pittoresque, un simple prétexte à virtuosité. Le saint, vêtu de ses riches et lourds ornements épiscopaux, enivré d'extase, le visage illuminé, les mains trem-



Héliog. Dujardin

Imp Eudes & Chassepot

MILON DE CROTONE
(Groupe de Pierre Puget, au Musée du Louvre)

Lib. Imp. Réunies

blantes semble quitter la terre. Cette donnée banale, qui traîne dans les tableaux bolonais, le praticien l'a transfigurée par la magie des procédés. Si l'on peut condamner le Saint Ambroise de Carignan au point de vue du style, il faut en jouir avec délices au point de vue de l'exécution. Jamais main de sculpteur n'a attaqué le bloc avec plus de feu, jamais ciseau ne s'est montré plus frémissant, plus souple, plus rapide. La mitre, la chape, le bâton pastoral, le potelé des chairs, tout est traité à miracle, largement et finement. C'est bien là de la sculpture de peintre, colorée et copieuse. Le Bernin, qui excellait à ces adresses, est battu de haut par le maître français.

Ce Bernin, soit dit entre parenthèses, est un homme funeste et vain; il semble qu'il ait pris plaisir à gâter, directement ou indirectement, tout ce qu'il a touché; son extrême habileté de main ne s'est guère employée qu'à de mauvaises besognes. De son fameux voyage en France, qui devait être comme le *fiat lux* d'un art nouveau, il n'est resté que les souvenirs irritants d'une impertinente et encombrante personnalité. Avec le Bernin est apparu ce que j'appellerai *le coup de vent dans la statuaire,* cette mode déplorable que tous nos maîtres du XVIIe siècle ont malencontreusement imitée, et qui consiste à agiter, à arrondir, à soulever sans raison apparente les étoffes qui drapent les statues.

Les deux statues de Carignan ont été exécutées aux alentours de 1664. Puget sculpta, peu de temps après, la *Conception* qu'Emmanuel Brignole légua à l'*Albergo de' Poveri*. Dans ce beau marbre l'artiste a représenté la Vierge s'élevant aux cieux avec un groupe d'anges. Le morceau est d'une suavité pénétrante et fleurie, comme un Rubens transposé en marbre. Là, encore, les reproches qu'un goût sévère pourrait adresser à l'artiste s'évanouissent devant le prestige de l'objet d'art miraculeusement travaillé.

Puget exécuta à Gênes encore d'autres ouvrages, notamment un Crucifix entouré d'anges, pour le maître-autel des Théatins; mais ils n'ont rien qui puisse ajouter à sa gloire. Dans les lettres qui lui sont adressées à ce moment, nous voyons l'artiste qualifié d'architecte. C'est, en effet, sous ce titre qu'il revient à Marseille.

Durant la période qui suit, Puget semble doué d'une fiévreuse ubiquité. On le trouve simultanément à Marseille, où il est chargé de diriger des constructions importantes (Arsenal, Halle de la Poissonnerie, Chapelle de l'Hospice de la Charité, Portail des Chartreux, etc.); à Aix, où il bâtit l'Hôtel d'Aiguilles; à Toulon, où on le voit occupé aux travaux de décoration des navires de guerre. Colbert, informé de l'éclat de ses succès, l'avait attaché à l'Arsenal de Toulon. Quoi qu'on en ait dit, Puget n'est pas l'inventeur de cette forme d'art. Il y apporta les res-

sources de son talent, sans toutefois dépasser des spécialistes comme Nicolas Levray, par exemple, ou Pierre Toro, le père du célèbre ornemaniste Bernard Toro. Le Musée de la Marine, au Louvre, conserve deux *Tritons* et deux *Renommées* en bois doré, qui nous montrent ce dont Puget était capable comme sculpteur de galères. Ce sont des morceaux d'une belle envolée de mouvement, mais sans grande originalité de style.

Du reste, la situation qu'il avait obtenue à l'arsenal de Toulon ne devait avoir qu'une durée éphémère; elle fut même l'objet de sérieuses difficultés entre l'artiste et le ministre. Les gens de mer condamnaient déjà, dans la pratique, l'abus de ces décorations dispendieuses et inutiles. Bientôt, à l'imitation de l'Angleterre, elles furent abandonnées de la marine de guerre, et cette industrie, d'abord fructueuse, tomba rapidement en décadence. Puget, qui avait entrevu là un avenir et qui avait préparé de nombreux projets, dont témoignent les dessins qui nous sont parvenus, chercha et demanda des compensations. Colbert avait l'esprit à tout et savait, comme personne, juger les capacités.

Depuis Gênes, notre sculpteur rêvait de se mesurer à nouveau avec des blocs de marbre; il en avait vu précisément dès son arrivée, à l'Arsenal, d'immenses, gisant sur le sable et sans emploi; depuis, il les couvait du regard et sollicitait du ministre l'autorisation d'en tirer quelque œuvre digne de porter son nom jusqu'au grand roi, dans ce fastueux Versailles, qui faisait tourner toutes les têtes. Colbert, à titre de dédommagement, commanda donc à l'artiste, en l'année 1671, deux groupes pour Versailles. Celui-ci, sans plus attendre, fixa son choix sur des sujets qui répondaient à son goût pour la sculpture pittoresque et dramatisée, en même temps qu'ils permettaient à son esprit philosophique de joindre à l'étalage de la vigueur physique et des musculatures ronflantes une leçon morale à l'adresse des vanités souveraines. Puget envoya donc à Colbert deux dessins, l'un, représentant « Milon le Crotoniate vaincu dans sa lutte téméraire contre les forces de la nature », l'autre, « Alexandre rendant visite à Diogène ». Le premier devait devenir le groupe monumental de Milon de Crotone que tout le monde connaît et, le second, le colossal bas-relief où l'on voit un pauvre diable de philosophe, logé dans un tonneau, arrêtant le conquérant, en lui disant : « Ote-toi de mon soleil. » Antithèse amère, où l'artiste semblait exhaler sa rancune de se sentir relégué à Toulon, et séparé de l'astre qui réchauffait de ses rayons tant de confrères moins habiles que lui. Colbert ne répondit que dans le courant de 1672. Puget triomphait enfin. Il se mit à la besogne avec une ardeur furieuse. Pendant six jours, vingt hommes furent employés à dresser les marbres, et pendant quatre ans Puget les fit trembler sous sa main puissante. Malheureusement, le prix n'avait pas été débattu d'avance et ce fut là pour

l'artiste une source d'ennuis interminables; enfin, Colbert, après de longs marchandages, et sur l'avis du marquis de Seignelay, son frère, qui avait admiré les ébauches, à son départ pour l'Italie, se décidait à lui accorder 6,000 livres en l'autorisant à emporter les marbres à Marseille pour en poursuivre l'achèvement. Six mille livres, cette grande statue du *Milon,* et cet énorme bas-relief du *Diogène!* En vérité, l'on croit rêver. Le Brun et Girardon tiraient du trésor royal des sommes autrement importantes. Ils travaillaient, il est vrai, à Versailles. Puget était un ouvrier de province, qui n'inspirait à Colbert qu'une médiocre confiance. La vue seule du *Milon* pouvait lui ouvrir les yeux. Mais quand le groupe arriva à Versailles, il était trop tard. « Dans cette lutte, dit Léon Lagrange, entre un grand artiste et un grand ministre, la mort allait se charger de mettre le ministre hors de cause. »

Au mois d'août 1682, le *Milon* était terminé. Un an après, il arrivait au Havre par bateau, le capitaine n'ayant pas voulu se charger du transport à moins de 12,000 livres, deux fois plus qu'il n'avait été payé à l'artiste. « Ah! le pauvre homme! » s'écria Marie-Thérèse en voyant sortir le groupe de sa caisse. Si elle avait connu les tribulations de l'auteur, elle eût eu une double raison de jeter le cri qui peignait si naïvement son admiration. Sur l'ordre du roi, le groupe fut placé au plus bel endroit du parc, à l'entrée de l'allée royale. Le Brun, émerveillé, écrivit à Puget une lettre pleine d'enthousiasme et du tour le plus délicat, heureux de verser quelque baume sur le cœur ulcéré du « pauvre homme ».

On a beaucoup disserté sur cette statue célèbre, où l'athlète de Crotone est représenté faisant un suprême effort pour arracher sa main droite de l'arbre qui l'étreint, en repoussant de la gauche le lion attaché à ses flancs. Les intentions de l'artiste sont si évidentes, son style est si écrit, son exécution d'une maîtrise si triomphante, qu'il est aisé de faire la part des mérites et des défauts, qui la rendent à la fois admirable et critiquable. Les défauts, je les ai indiqués, à propos de l'*Hercule gaulois;* ils tiennent à l'éducation italienne de Puget, un peu aussi à son tempérament de provincial, échauffé par l'atmosphère du Midi; on les trouve en germe chez Michel-Ange et abondamment multipliés dans les œuvres emphatiques du Bernin. Les qualités, elles sautent aux yeux : une science incomparable du mouvement, une connaissance approfondie de la musculature, un sens pittoresque entraînant, une extraordinaire manœuvre du ciseau. Le *Milon* est aussi de la famille du *Laocoon*. Il est un fruit des doctrines chères à Winckelmann et à Lessing. La critique moderne, qui revient aux sources pures des époques vivaces, ne saurait passer condamnation sur le faux principe dont Puget s'est inspiré, tout en restant émerveillée de ce que l'artiste y a déployé d'impétueuse audace.

Louis XIV voulut avoir un pendant au *Milon*. Son désir fut l'origine du groupe,

non moins fameux, de *Persée délivrant Andromède*. Colbert était mort. Puget avait trouvé chez Louvois un protecteur bien plus efficace; il put donc travailler simultanément et en pleine tranquillité d'esprit au bas-relief de *Diogène* et au nouveau groupe. Il écrit à ce propos une lettre débordante, qu'on a souvent citée; il entretient le ministre de ses projets, notamment de l'ambition qu'il aurait de faire une statue équestre du roi, il lui raconte les péripéties de son labeur. « Je suis nourri, dit-il, aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille; et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce... Je suis dans ma soixantième année; mais, Dieu merci, j'ai des forces et de la vigueur pour servir encore longtemps... »

L'*Andromède* fut achevée en 1684; elle est dédiée à Louis XIV : LUDOVICO MAGNO. La pièce est taillée dans un marbre admirable, « blanc comme la neige », dit Puget lui-même. Ce groupe tumultueux pyramide avec une aisance où se reconnaît la virtuosité habituelle du maître. Au point de vue technique, c'est encore un prodige; mais les défauts qui déparent le *Milon* s'y trouvent fâcheusement accentués. L'invention, entièrement à la bolonaise, malgré le mouvement endiablé que l'artiste y a mis, ne s'élève guère au-dessus de l'honnête moyenne, que nous rencontrons dans l'*Enlèvement de Proserpine* de Girardon. Ajoutons que les contemporains ne s'y trompèrent pas; le concert d'éloges ne fut pas le même que pour le *Milon;* on trouva le Persée un peu vieux et « cotonneux », l'Andromède trop petite. Puget, on s'en aperçoit, n'était plus le juvénile auteur du *Saint Sébastien*. Néanmoins, Louis XIV, qui s'entendait au féminin, déclara l'Andromède fort à son goût. Reconnaissons avec lui que le corps, dans sa petitesse, a des élégances exquises, que les jambes, pleines et nerveuses, sont d'un galbe charmant, et que l'épiderme a un poli fort suggestif.

Le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* resta longtemps sur le chantier. Il ne fut achevé qu'en 1687 et son transport à Paris n'eut lieu qu'en 1694. Il était destiné à Versailles, mais il n'y prit jamais place. Relégué dans le magasin des Antiques, au Louvre, il en fut tiré pour être placé dans la grande salle de la sculpture française du XVIIe siècle, dont il est aujourd'hui le plus magnifique ornement.

Le *Diogène* est le triomphe de la sculpture pittoresque; c'est aussi l'œuvre capitale de Puget et, quelques réserves que les pointilleux puissent faire à son sujet, un des chefs-d'œuvre de l'art du bas-relief. On connaît la boutade d'Eugène Delacroix : « Si le grand Puget eût eu autant d'esprit que de verve et de science, qualités dont son ouvrage est rempli, il se fût aperçu, avant de prendre l'ébauchoir, que son sujet était le plus étrange que la sculpture pût choisir; dans cet entassement d'hommes, d'armes, de chevaux et même d'édifices, il a oublié qu'il ne pouvait introduire l'acteur le plus essentiel : ce rayon de soleil intercepté par

Alexandre et sans lequel la composition n'a pas de sens. » L'appréciation peut sembler sévère dans la bouche de l'auteur du *Triomphe de Trajan* et de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*.

Pour moi, et je crois être d'accord avec beaucoup de bons juges, je n'hésite pas à proclamer le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* une des créations les plus éclatantes de la sculpture moderne. Ce qu'il y a de plus rare et de plus difficile peut-



LOUIS XIV, PAR PIERRE PUGET.
(Musée de Marseille.)

être en art statuaire s'y trouve réuni comme à miracle : effet plastique concentré, jeu d'ombres et de lumières, artifices de plans, souplesse de modelé, exécution nerveuse, fine, chatoyante et vive; on ne saurait aller plus loin; il n'y a pas un détail secondaire qui ne soit traité avec une sûreté merveilleuse. Puget, en dix ans, avait eu le temps de pousser jusqu'aux derniers raffinements; sous cette main, d'habitude impétueuse, le ciseau a pris des tendresses caressantes. Regardez la selle du roi de Macédoine, sa chaussure, sa cuirasse, son casque, son bouclier, le soldat qui retient le molosse prêt à dévorer Diogène; puis le porte-étendard, l'écuyer, la foule frémissante qui les entoure; regardez le dessin précieux et vivant de toutes les têtes, la

justesse expressive des mouvements, la variété des attitudes, les édifices qui étagent au loin leurs majestueuses perspectives; jouissez encore de l'éclat immaculé de ce marbre dont le poli sous le jour frisant se fond en des douceurs et des transparences d'ivoire. Est-il en son genre rien de plus parfait, de plus pittoresque, de plus harmonieux? Je ne vois guère à opposer, dans le même moment, à cette grande œuvre, que le *Louis XIV foulant aux pieds ses ennemis vaincus*, de Coysevox, au Salon de la Guerre, le *Passage du Rhin* de Guillaume Coustou et les *Chevaux du Soleil* de Le Lorrain à l'ancien hôtel de Rohan ; encore Puget l'emporte-t-il sur ses rivaux par l'ampleur du travail et la vigueur de l'exécution.

Entre temps, Puget avait eu des démêlés avec Mansart, comme il en avait eu naguère avec Colbert. Il s'agissait d'une statue équestre de Louis XIV que devait ériger la ville de Marseille. Les projets les plus grandioses bouillonnaient dans le cerveau de l'artiste. Mais il fallait l'approbation du roi et celle de Mansart, l'homme de confiance, l'intendant des bâtiments; or Mansart se laisse aller à des combinaisons louches, il veut s'approprier l'idée de Puget pour s'en faire prévaloir; bref, le roi, déconcerté, donne la préférence aux plans de Mansart. Puget, toutefois, ne se décourage pas; de nouvelles démarches sont entreprises. L'histoire est lamentable, il faut en suivre le récit dans le livre de Léon Lagrange. Lorsque, enfin, Puget se croit au terme de ses misères, la guerre de Hollande éclate, l'incendie allumé par Louvois dévore le Palatinat; il s'agissait bien alors de l'exécution d'une statue triomphale; l'affaire est enterrée, à la satisfaction des échevins de Marseille, las de tant de difficultés, et peut-être aussi à celle du vieil artiste qui sentait approcher le déclin de ses forces.

Puget, cependant, n'a pas été sans se mesurer avec la figure du grand roi. Ceux qui ont visité le Musée de Marseille connaissent le médaillon, en profil et de grandeur naturelle, où le maître sculpteur a rendu avec tant d'autorité et de grandeur cette physionomie singulière de vieille marquise en perruque. Le morceau est touché de verve et d'une finesse exquise. Nul portrait, sauf la cire réaliste d'Antoine Benoist, à la chambre du roi, à Versailles[1], n'exprime comme celui-ci ce mélange unique d'égoïsme et de sensualité, avec les plus imposantes, les plus nobles qualités du souverain.

Le dernier ouvrage de Puget est encore un morceau de sculpture pittoresque,

1. Le médaillon de cire d'Antoine Benoist, en cire coloriée, est une œuvre fort extraordinaire. Le roi y est représenté à l'âge de soixante-huit ans. Il est vu de profil et tourné vers la droite; l'œil est en émail ; la tête est couverte d'une véritable perruque ; le buste est formé par une portion de vêtement en velours cramoisi, un fragment de dentelle et un ruban bleu. Il est signé : *A. Benoist eques pinxit ad vivum* et daté *1706*. Antoine Benoist, peintre et sculpteur cirier du roi, avait formé dans la rue des Saints-Pères, à Paris, un cabinet de figures de cire représentant le Cercle de la Cour. La Bruyère et Mme de Sévigné ont vanté cet étrange et habile artiste, qui fut membre de l'Académie royale de peinture et mourut à Paris, en 1717, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes & Chassepot

ALEXANDRE ET DIOGÈNE

(Bas-relief de Pierre Puget au Musée du Louvre)

un tableau de marbre comme le *Diogène*. Dans le grand relief de la *Peste de Milan*, qui orne la salle du conseil de l'intendance sanitaire de Marseille, dans cette œuvre suprême, qu'on connaît malheureusement trop peu, Puget semble avoir concentré tout ce qui restait en lui de sève généreuse, d'audace et d'emportement. Ici l'enflure disparaît sous l'intensité du sentiment dramatique. Les nus sont d'une force extraordinaire. La modernité du sujet, sorte de *Naufrage de la Méduse* en marbre, a d'ailleurs, donné au maître, alors septuagénaire, un regain de vigueur et d'entrain. Puget l'a traité en coloriste, s'appliquant à matérialiser la diversité des chairs et des étoffes et retrouvant, dans cet ultime corps à corps avec les difficultés du métier, la veine heureuse du *Saint Ambroise*, du *Saint Sébastien* et des *Cariatides*.

Pierre Puget mourut comme il avait vécu, farouche, intègre, indomptable, en pleine possession de son MOI, de ce MOI débordant qui avait jeté dans la matière inerte tant de trésors de passion et de vie. Il rendit le dernier soupir, après une courte agonie, le 2 décembre 1694, dans sa chère ville de Marseille, auprès de cette mer inconstante et redoutée, qui avait été comme le miroir de son âme.

ROBERT LE LORRAIN ET L'ATELIER DE GIRARDON. — L'atelier de François Girardon se trouva des plus achalandés; l'homme était influent, remuant, fort avant dans l'intimité de Le Brun, et son enseignement était dans le goût du jour. Énumérer les noms de ceux qui y vinrent solliciter les conseils du maître serait dresser une liste fastidieuse; Girardon eut des élèves à Paris, à Troyes et même à Toulon, où il fournissait des dessins pour la décoration des galeries royales à Rombaud et à Toro. Tout fait présumer que Martin Desjardins, que nous voyons figurer dans un acte comme parrain de sa fille, travailla dans son atelier; le style des œuvres de Desjardins ne saurait que confirmer cette supposition. Girardon a été le maître du premier des Slodtz, Sébastien Slodtz, le fondateur de cette dynastie prolifique des Slodtz, dont le dernier fut le maître de Houdon; il a été encore l'éducateur d'un statuaire éminent, qui devint même son collaborateur habituel, Robert Le Lorrain, le maître à son tour de Jean-Baptiste Pigalle.

Mariette faisait grand cas de Le Lorrain, et il avait raison. Le Lorrain a laissé un chef-d'œuvre, et un chef-d'œuvre de premier ordre dans l'histoire de la sculpture française; cela suffit.

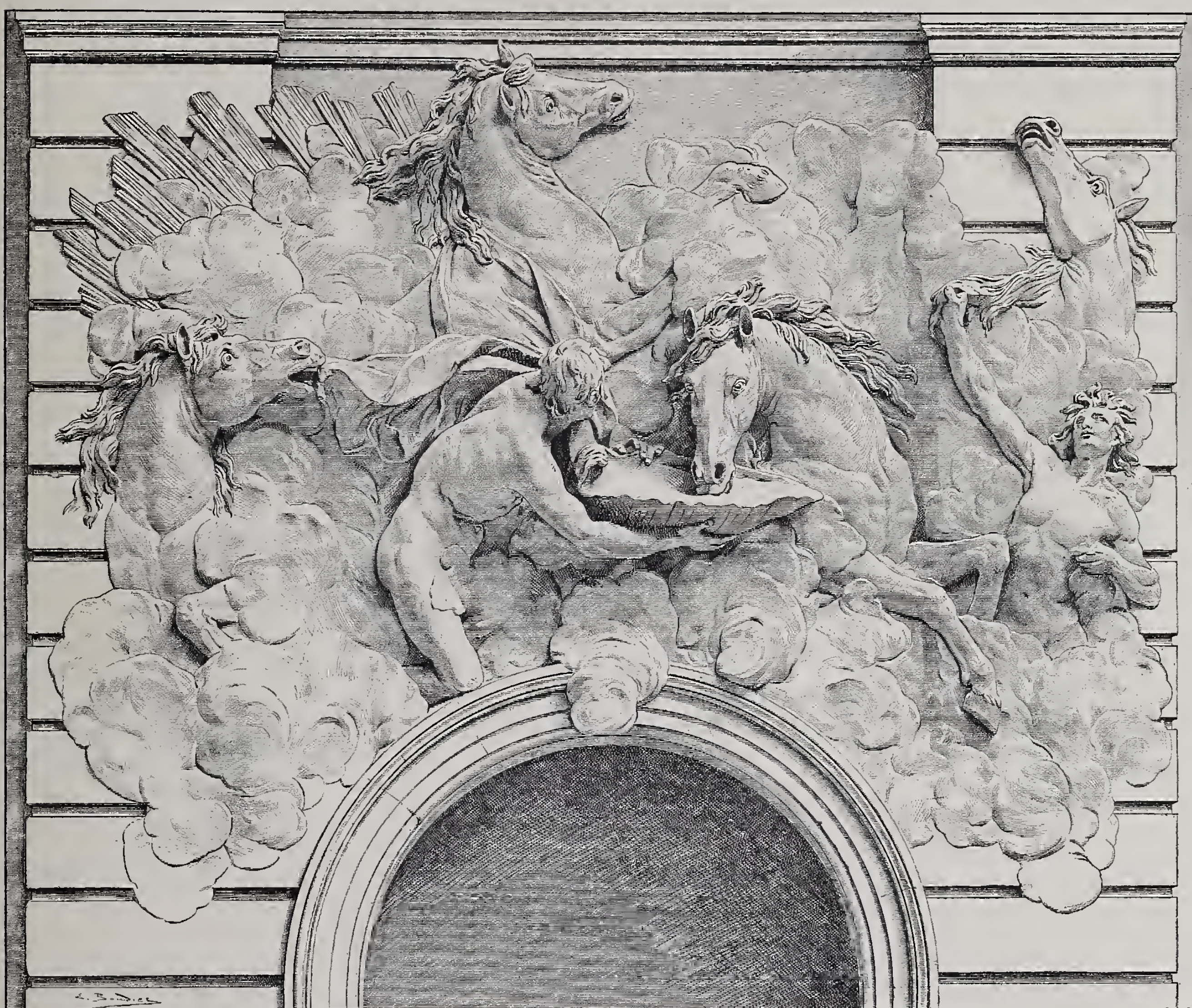
Il était d'une famille originaire de Picardie et naquit à Paris en 1666; il mourut dans la même ville, en 1743. Dans l'atelier de Girardon, il conquit rapidement une grande réputation pour son habileté à manier le marbre. Girardon l'employa à l'exécution des figures du tombeau de Richelieu, et il s'acquitta si bien de sa tâche qu'il devint pour ainsi dire le chef de l'atelier. Il ne s'y faisait rien qui ne passât par

ses mains, et Girardon le regardait comme son bras droit. Ayant remporté le prix à l'Académie, il fut envoyé à Rome, à la pension du roi ; mais il contracta les fièvres et dut revenir presque aussitôt dans son pays natal. Il devint académicien en 1701, professeur en 1717, recteur en 1737.

Le Lorrain fut occupé à Marly et à Versailles. Il travailla activement à la décoration intérieure de la chapelle de Versailles, le dernier ouvrage et le chef-d'œuvre de Jules-Hardouin Mansart. Cette décoration fut une des entreprises de sculpture les plus remarquables du règne de Louis XIV. Van Clève, Guillaume Coustou, Lepautre, Manière, Poultier, Ladatte, Thierry, Lapierre, d'autres encore, et, plus tard, les Slodtz, Bouchardon, Lemoyne, Vinache, les Adam y prirent part avec Le Lorrain. La première pierre de la chapelle avait été posée en 1699 ; Mansart mourut en 1708 ; mais Robert de Cotte, son beau-frère, la termina d'après ses dessins.

Nous voyons Le Lorrain figurer à plusieurs expositions avec des groupes en marbre et en bronze, notamment en 1704 et 1737. Il acheva le tombeau de Catherine Duchemin, à Saint-Landry, dont Girardon avait fourni les dessins et commencé l'exécution. Quoiqu'il fût laborieux et prompt, ce qu'il a fait à Paris, en dehors des travaux commandés par les Rohan-Soubise, n'est point fort considérable. Le Lorrain fut, en réalité, le sculpteur en titre de la maison de Rohan-Soubise. Le prince de Soubise le chargea de la décoration de son magnifique hôtel du Marais ; le cardinal de Rohan lui confia non seulement celle de la vaste demeure qu'il avait fait construire sur des terrains dépendant de l'hôtel Soubise, mais encore tout l'achèvement de la décoration de l'évêché de Strasbourg et du palais de Saverne, où Coysevox avait déjà travaillé sous Egon de Furstenberg. Malheureusement, ce palais de Saverne, où les Rohan accumulèrent tant de richesses d'art, disparut dans les flammes, à la fin du xviiie siècle, et ce qui avait échappé à l'incendie fut détruit peu après, dans la tourmente révolutionnaire. Il ne subsiste rien de l'œuvre de Le Lorrain à Saverne. A l'hôtel Soubise, devenu aujourd'hui le dépôt des Archives nationales, nous retrouvons une grande partie des sculptures que l'artiste y avait faites ; telles, par exemple, les grandes figures du fronton de la cour ovale, la *Force* et la *Sagesse, Hercule* et *Pallas,* et celles des *Quatre saisons,* qui surmontent les colonnes de la façade. A l'Imprimerie nationale (ancien hôtel de Rohan), on peut admirer enfin le chef-d'œuvre annoncé plus haut : les *Chevaux du Soleil à l'abreuvoir.* C'est le groupe en haut relief qui décore la porte des écuries, dans la cour de droite. Dans un impétueux élan, les chevaux du Soleil, cabrés, indomptables, hennissant, jaillissent des nuages et viennent boire à la conque marine que leur présente un jeune éphèbe, peut-être Apollon lui-même. Tel est le sujet hardi, mouvementé, à grand effet,

que le sculpteur a choisi et qu'il a traité, en dehors des données classiques, avec le sentiment le plus neuf, l'exécution la plus libre, la plus fière, la plus vivante. Le moulage du Trocadéro a révélé au public l'œuvre presque inconnue de Le Lorrain; mais ce qu'il ne peut rendre, c'est la patine du temps, cet épiderme de la pierre, fine comme du bronze, qui ajoute tant de charme à l'élégante et magistrale



LES CHEVAUX DU SOLEIL, PAR ROBERT LE LORRAIN.
(Ancien hôtel de Rohan, à Paris.)

beauté de l'original. L'artiste qui a traité de verve ce morceau de statuaire décorative était un maître. Je voudrais que son nom, presque oublié à l'heure présente, fût inscrit au livre d'or de la sculpture. Je ne connais pas, pour ma part, de décoration plus heureusement à l'échelle, d'un parti plus franc et plus expressif. Animer de vie et de mouvement une conception soumise aux lois rigoureuses de la pondération architecturale est un des problèmes les plus difficiles qui puissent tenter un sculpteur. Le Lorrain a rempli à miracle le programme qui lui était proposé; de même Rude

pour le groupe du *Départ,* à l'Arc de Triomphe. Le mérite ne paraîtra pas mince, si on fait état du peu de gens qui l'ont eu parmi les anciens et les modernes.

Les Élèves de Coysevox. — Nicolas et Guillaume Coustou. — Coysevox est bien l'auteur intellectuel des deux Coustou. Ceux-ci, en effet, lui furent étroitement attachés par les liens de l'amitié, de la famille et de l'art; ils sont à la fois ses compatriotes, ses élèves et les continuateurs directs de son style et de sa manière. Par eux surtout, Coysevox a eu une part immédiate dans l'évolution de la sculpture au xviiie siècle; par eux, il a conduit le néo-classicisme de Louis XIV au pays du Tendre et préparé les voies au règne voluptueux de la grâce, à l'éclosion de l'art mouvementé, aimable et vivant de Louis XV et de Louis XVI, à l'art des Pigalle, des Caffiéri, des Houdon, des Pajou. Ses élèves, d'ailleurs, étaient légion. A Versailles, comme à Marly, comme à l'Académie, Coysevox était entouré d'adeptes empressés, dont plusieurs ont tenu le sceptre de la sculpture d'une main vaillante. C'étaient Frémin, Jean-Louis Lemoyne, le père de Jean-Baptiste; Jean Thierry, le statuaire du roi d'Espagne; Jean Coudray, mort au service du roi de Saxe, etc.

Dans ce groupe remuant, Nicolas Coustou et Guillaume Coustou émergent avec l'éclat de leurs talents variés et souples. Ces deux maîtres, dont le rôle a été considérable, méritent de nous arrêter quelques instants. Je pourrais les placer en tête du xviiie siècle. Tout compte fait, ils me semblent plutôt devoir être rattachés, surtout Nicolas, au cycle de Louis XIV.

Les Coustou étaient de Lyon, comme Coysevox. Leur père, François Coustou, sculpteur en bois d'un réel mérite, avait épousé Claudine Coysevox, la sœur du grand maître, dont il eut quatre enfants, deux garçons et deux filles. Les garçons étaient nés à vingt ans de distance, Nicolas en 1658, Guillaume en 1677. Tous deux apprirent successivement les éléments du métier dans l'atelier de leur oncle, dont ils restèrent les disciples préférés. Coysevox, qui paraît avoir été le bienfaiteur de toute la famille Coustou, maria les filles, l'une au sculpteur Hulot, l'autre au sculpteur François-Alexis Francin, père de Claude Francin et grand-père de Guillaume Francin, auteur de bustes remarquables conservés au Louvre et à Versailles.

Coustou l'aîné, né à Lyon le 9 janvier 1658, mourut à Paris le 1er mai 1733. En 1682, il remportait le grand prix de l'Académie et partait pour Rome, où il séjourna trois années. A son retour, après avoir été reçu agréé, il se trouva employé à la décoration de l'église des Invalides. Nous le voyons académicien dès 1693. Son morceau de réception est au Louvre; c'est un bas-relief allégorique représentant le *Rétablissement de la santé du roi.* Dès 1700, il était le plus actif collaborateur de

Coysevox à Marly et à Versailles. On a transporté aux Tuileries son grand groupe du Rhône et de la Saône, l'*Apollon poursuivant Daphné* et le *Chasseur au repos*. A Versailles, il a travaillé aux somptueuses décorations du salon de l'Œil-de-Bœuf et de la Chambre du Roi. Piganiol lui en attribue la meilleure part. L'admirable archivolte surbaissée, avec les figures de Renommées aux angles, qui encadre le lit de Louis XIV, serait de lui; de même la charmante frise méplate du salon de l'Œil-de-Bœuf, représentant des jeux d'enfants, un des joyaux de la sculpture décorative de ce château de Versailles, qui, malgré les outrages de deux siècles, compte encore tant de merveilles inaperçues. Nicolas Coustou, du reste, paraît avoir eu avant tout un tempérament de décorateur. Le monument du prince de Conti, autrefois à l'église Saint-André-des-Arcs, aujourd'hui à Versailles, en est une preuve. L'artiste a tiré de la figure de Minerve, appuyée sur un lion et tenant le médaillon du prince, un motif d'un goût très délicat.



JULES CÉSAR, PAR NICOLAS COUSTOU.
(Musée du Louvre.)

En récompense de ces beaux travaux, le roi accorda à Coustou une pension de 2,000 livres, qui fut portée à 4,000, à la mort de Coysevox. Lorsque le duc d'Antin entreprit l'achèvement de la luxueuse décoration du chœur de Notre-Dame et du monument du *Vœu de Louis XIII*, il chargea Coustou du groupe principal, la *Descente de croix*[1]. Deux de ses meilleurs ouvrages se voient à Lyon, dans le palais de l'hôtel de ville; ils occupent les extrémités du grand vestibule; jusqu'à la Révolution, ils avaient orné les côtés de la statue de Louis XIV, à Bellecour : ce sont les figures en bronze de la

1. La statue de Louis XIII, à droite, est de Guillaume Coustou; celle de Louis XIV, à gauche, est, je l'ai dit, de Coysevox. Le bas-relief de la *Déposition au tombeau*, en bronze doré, qui décore le soubassement, est de Van Clève.

Saône et du *Rhône,* deux morceaux de grande allure et d'une fonte magnifique.

Ses œuvres les plus accomplies sont, à mes yeux, le *César* du Louvre et le groupe des Tuileries, *le Rhône et la Saône,* d'une composition si harmonieusement enlacée et d'une si belle exécution. Les contemporains firent grand cas aussi de la statue pédestre du roi *Louis XV,* en marbre, que le fastueux duc d'Antin lui avait commandée pour son château de Petit-Bourg. Le *Louis XV* est également au Louvre, où il fait pendant à la *Marie Leczinska,* de Coustou le jeune. La date de 1731, gravée sur la base, nous avertit en même temps que c'est un des derniers ouvrages de l'artiste. Lorsqu'il mourut, deux ans après, Nicolas Coustou venait à peine d'ébaucher le bas-relief du *Passage du Rhin,* que son frère allait terminer pour le vestibule de la chapelle de Versailles.

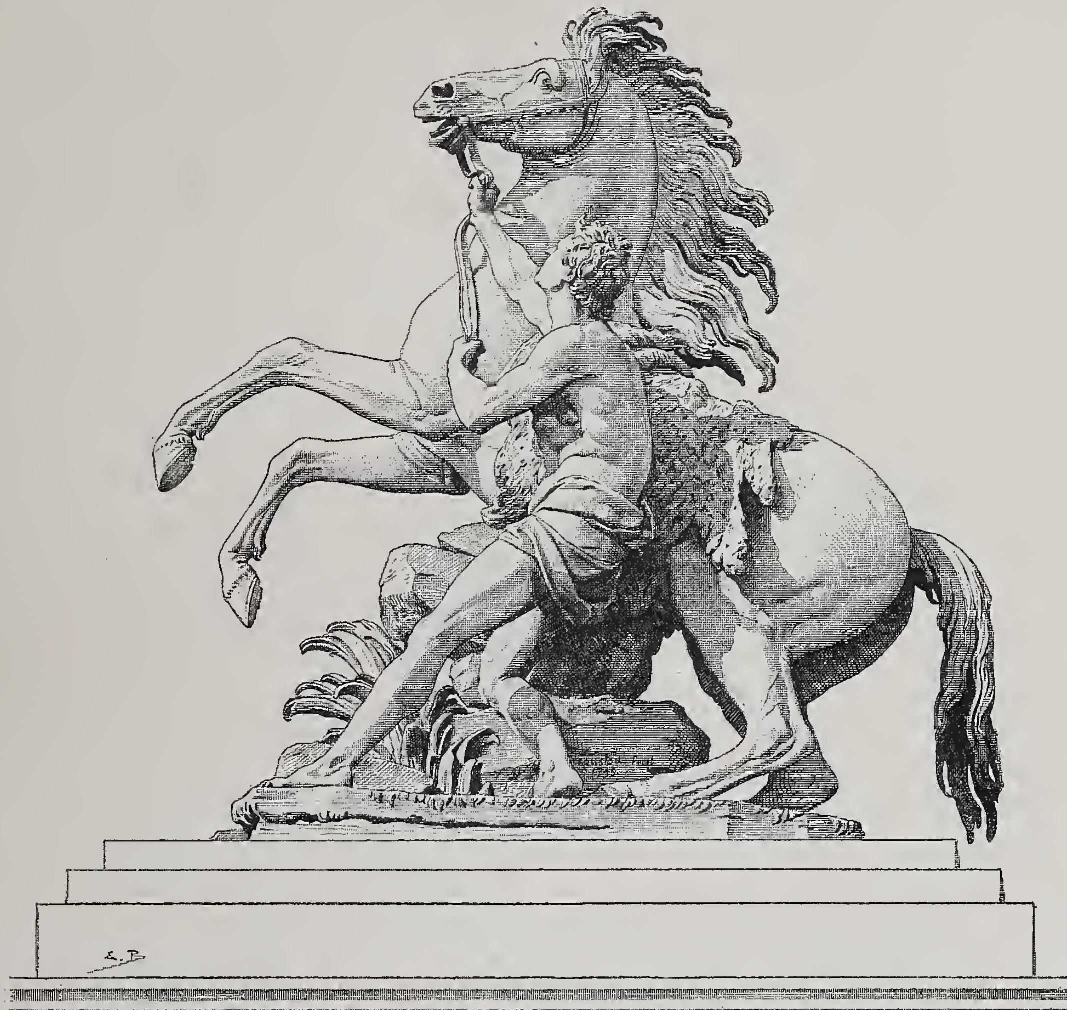
Malgré que les deux frères aient fait atelier commun et que de leur vivant ils aient souvent mêlé leurs travaux, il n'est pas douteux que, pour ce que nous connaissons des œuvres personnelles de Guillaume, celui-ci n'ait eu un talent plus libre, plus varié, plus complet. Coustou le jeune est, sans contredit, un des maîtres de la statuaire française. On lui doit certains morceaux, comme le Tombeau du cardinal Dubois, le Tombeau du Dauphin, les Chevaux de Marly, le buste de Nicolas Coustou et l'*Allégorie du Passage du Rhin,* qui l'élèvent au premier rang des sculpteurs de son temps.

Guillaume Coustou naquit à Lyon, je viens de le dire, en 1677, le 25 avril; il mourut à Paris le 22 février 1746. Il suivit la filière tracée par son frère, remporta le prix du concours de Rome sur un bas-relief représentant un *Épisode de l'Histoire de Joseph en Égypte.* Les conseils de Legros complétèrent l'enseignement de Coysevox, et il exécuta à Rome, sous la conduite de cet artiste, qui depuis la mort du Bernin y faisait la pluie et le beau temps, un bas-relief de marbre représentant *Saint Louis de Gonzague enlevé dans les airs.* En 1704, il était reçu académicien; son morceau de réception, *Hercule sur le bûcher,* est conservé au Louvre. En 1712, nous le trouvons à Marly, où il sculpte, entre autres, une charmante statue d'*Hippomène,* aujourd'hui aux Tuileries. En 1731, il exécute l'élégante statue de *Marie Leczinska,* pour le duc d'Antin. Vers le même temps, il est chargé de la décoration du portail d'honneur des Invalides, notamment d'une grande figure équestre de Louis XIV, pour le tympan.

Mais ce qui importera à la postérité, ce sont les œuvres que j'ai nommées plus haut. Le tombeau du cardinal Dubois est à l'église Saint-Roch, où peu de visiteurs songent à l'aller voir. Le prélat est représenté agenouillé, dans un mouvement expressif et dégagé; le travail du marbre a été, dit-on, conduit par Bousseau, l'un des bons élèves de Coustou. Dans son ensemble, cette remarquable

statue n'est pas loin de valoir le Mazarin de Coysevox. Coustou a su rendre avec esprit la physionomie sournoise et pateline de cet ambitieux Limousin, fils d'apothicaire, qui devint maître d'un prince, puis prince de l'Église, au grand scandale de l'Église, et reçut à sa mort des honneurs quasi royaux.

Le tombeau du Dauphin, qui se voit à la cathédrale de Sens, a été composé sur les dessins de Cochin; l'artiste déjà vieux n'a rien perdu des grâces fleuries de



CHEVAL DE MARLY, PAR GUILLAUME COUSTOU.
(Avenue des Champs-Élysées.)

son exécution; on cite avec éloge les figures du Temps et de l'Hymen, que Pigalle passe pour avoir achevées.

Guillaume Coustou avait à un haut degré le sens iconique; le portrait en terre cuite de son frère Nicolas est un chef-d'œuvre, au sens absolu du mot. Ce n'est pas à Versailles, perdu dans un coin d'escalier, qu'il devrait être, mais au Louvre, en place d'honneur. Il avait été offert au Musée des Monuments français par un descendant des Coustou; par destination, donc, il appartient à notre grand Musée national. Exécuté pour le plaisir et dans l'intimité, ce morceau physiono-

mique a pris sous l'ébauchoir de l'artiste une acuité extraordinaire; regardez le front, les yeux, la bouche, le menton, toutes les parties où l'âme met son pli. Est-il rien de plus incisif, de plus ferme? On retrouve le même faire dans le beau buste de l'abbé de La Tour, également en terre cuite, qui appartient au Louvre et porte la date de 1733.

Tout le monde connaît les *Chevaux de Marly,* exécutés pour l'abreuvoir de Marly, et qui décorent aujourd'hui la plus belle avenue du monde. Ils se cabrent à l'entrée des Champs-Élysées. Je ne sais quelle jeunesse, quelle modernité, distinguent ces deux morceaux de tous les ouvrages contemporains. L'Antiquité est loin, et aussi le Bernin; un souffle nouveau de naturalisme, qui bientôt vivifiera l'art du xviii[e] siècle, soulève ces crinières, fait hennir ces naseaux, enfièvre ces muscles, sans emphase, sans vaine boursouflure, sans le traditionnel coup de vent, sans artifice d'école, avec toute la force, toute la santé qu'apprend l'étude des formes vues en liberté. C'est superbe de vie, tout en restant monumental et décoratif. Que nos « glaisiers », élevés en serre, aillent apprendre là la pratique du marbre et la sculpture de plein air!

Quant au grand bas-relief du *Passage du Rhin,* il occupe le fond du vestibule qui sert d'entrée à la chapelle de Versailles. Louis XIV, couronné par la Victoire, foule aux pieds le Rhin sous la figure d'un vieillard terrassé; dans le fond, des cavaliers exécutent le passage du fleuve. Voilà le thème; il prêtait aux pompes et aux artifices. Guillaume Coustou, en artiste de race, a eu surtout en vue l'effet à produire dans un cadre architectural d'une exquise valeur; il a cherché l'accord harmonique des lumières jouant dans les reflets d'un éclairage latéral, répercuté et renvoyé par les blanches, douces, immaculées surfaces de la pierre. En son milieu, tel qu'il est présenté et accompagné, ce bas-relief, fin, vibrant et mi-plat, produit sur l'œil une sensation d'enchantement. Cette conception alanguie et chatoyante n'a pas certes le nerveux de Coysevox, mais ainsi l'a voulu très délibérément Coustou. Le résultat, dans sa perfection, montre qu'il a senti juste. N'oublions pas, d'ailleurs, que la Régence vient de finir et que nous sommes déjà sous Louis XV.



NYMPHE POURSUIVIE PAR UN SATYRE.
(Bas-relief de la salle de bains de l'hôtel de Bezenval, au château de Digoinne.)

CHAPITRE VI

L'ART DU XVIIIe SIÈCLE.
LA SCULPTURE FRANÇAISE SOUS LOUIS XV ET LOUIS XVI.
PIGALLE, ALLEGRAIN, FALCONET, J.-J. CAFFIERI, LES ADAM, J.-B. LEMOYNE, SLODTZ, BOUCHARDON, PAJOU,
CLODION, HOUDON ET QUELQUES ARTISTES DE SECOND PLAN.
L'ART DÉCORATIF.



Ce qu'on englobe sous la dénomination d'*art du* XVIIIe *siècle* — architecture, sculpture, peinture ou décoration — commence à la Régence et finit aux approches de la Révolution. Avec la Régence apparaît un art nouveau, original et charmant, qui sera, sur bien des points, la revanche de la France contre l'esprit de la Renaissance. La « mode française » conquiert encore une fois l'Europe, comme au XIIIe siècle. L'architecture perd le rigorisme que lui avait imprimé le grand siècle; la construction privée s'humanise, se fait intime; de pompeuse qu'elle était, elle condescend à être familière et pratique; les formes s'assouplissent pour mieux s'adapter aux besoins de la vie et aux exigences du confort; les façades s'arrondissent en courbes élégantes, se garnissent de balcons

ventrus aux grasses et opulentes ferrures; les étages s'abaissent et les escaliers aux rampes adoucies se montrent plus accueillants. La statuaire s'affranchit du pédantisme classique et, si elle garde quelque chose du maniérisme à l'italienne, c'est pour le transformer, à sa guise, en un goût particulier et bien français où règne le mouvement, où dominent les formes vivantes; l'art du portrait reçoit une impulsion merveilleuse; il rachète tout ce que la sculpture religieuse a de faible et de conventionnel; on le voit s'étudier à paraître simple, naturel et délicat; le XVIII[e] siècle est le siècle des bustes, par excellence; la chair palpite dans le marbre et dans le bronze; la technique prend un brio infini; le rendu de l'*épiderme,* cet objectif ultime du statuaire, cette signature authentique des maîtres, qu'ils s'appellent Pæonios, Phidias, Praxitèle, Beauneveu, Sluter, Donatello, Colombe, Michel-Ange, Goujon, Coysevox ou Puget, devient la monnaie courante du métier. De son côté, la peinture quitte les hauteurs olympiennes pour les réalités terrestres; elle s'étudie aux pratiques savoureuses, elle s'anime et s'éclaircit d'un gai rayon; sous les doigts d'un Nattier, d'un Latour, d'un Chardin, le portrait s'illumine du magique sourire de la grâce. La décoration enfin — admirable, saine, vigoureuse et toute française sous le faux et injurieux nom de *rococo* — établit les lois d'une esthétique nouvelle, conforme à son but, féconde en ses résultats, abondante, capricieuse et pittoresque. L'évolution du goût, commandée par l'évolution des mœurs, suit une impulsion d'ensemble; tout se tient, tout se lie en une forte et belle unité.

En résumé, depuis le Moyen Age, la France n'a pas eu une gloire qui lui ait été plus personnelle que l'art du XVIII[e] siècle; elle n'a pas rencontré un plus riche filon d'idées neuves. Si nous avons déploré qu'elle ait abandonné les voies nationales au moment de la Renaissance, nous devons reconnaître qu'elle ne pouvait tirer meilleur et plus brillant parti d'une cause qui semblait perdue. J'ajouterai que, dans ce magnifique essor, la sculpture, peut-être, occupe la première place.

Jean-Baptiste Lemoyne. — Cet habile élève de Le Lorrain était fils de Jean-Louis Lemoyne et petit-fils, par sa mère, du fameux peintre de fleurs Baptiste Monnoyer. Il naquit à Paris, le 15 février 1704, et mourut aux galeries du Louvre, le 25 mai 1778. Il avait été reçu académicien en 1738, sur un bas-relief de la *Mort d'Hippolyte*. Lemoyne est le véritable héritier de la manière des Coustou; à ce titre, il est le principal initiateur de l'art du XVIII[e] siècle. Son style ne va pas sans une certaine afféterie; mais le sentiment de nature, surtout dans les bustes, y témoigne de la chaleur de son âme et de la flexibilité de sa pratique. Ses défauts viennent des excès de son imagination facile; ils disparaissent dans ses portraits, qui sont nombreux et superbes.

Le talent de Lemoyne fut employé à de grands ouvrages, dont les principaux, malheureusement, sont détruits : telle la statue équestre en bronze de Louis XV, à Bordeaux, une œuvre dont on s'accordait à louer l'élégante noblesse; tel le monument érigé à Rennes, à la gloire du même prince, et commandé par les États de Bretagne; tel le Louis XV de l'École militaire; tels encore le tombeau du cardinal Fleury, dans l'église Saint-Louis-du-Louvre, et celui de Mignard, aux Jacobins



BALCON D'UNE MAISON, RUE DES SAINTS-PÈRES, A PARIS.
(Époque de la Régence.)

de la rue Saint-Honoré. Toutefois, le souvenir du tombeau du cardinal Fleury n'a pas disparu tout entier; un moulage de la statue agenouillée existe à Versailles, mais il m'a été impossible de savoir ce qu'était devenu l'original. Quant au tombeau de Mignard, nous en retrouvons les débris à l'église Saint-Roch; la figure éplorée de la belle Mme de Feuquières, la fille du peintre, est devenue une Madeleine repentante au pied de la croix, dans la chapelle du Calvaire. Le chiffonné des étoffes y contraste fort agréablement avec l'expression angoissée du visage et le potelé de deux bras à fossettes, qui se tordent avec art, sans rien négliger de leur grâce.

Nous savons par une précieuse esquisse en bronze, conservée au Louvre et ingénieusement identifiée par M. Courajod, que Lemoyne avait été chargé, pour la

ville de Rouen, d'une quatrième statue du roi. Cette statue, commandée en 1757, ne fut pas exécutée; Lemoyne n'en fournit que le modèle, dont un exemplaire en bronze fut déposé au Garde-Meuble; c'est celui du Louvre. La composition du monument eût été des plus originales. Le roi y est représenté en pied et en armure de parade, porté par trois soldats sur un bouclier. Lemoyne avait, de plus, exécuté pour le prince Henri de Prusse une statue d'*Apollon*, en marbre, qui est un des ornements du château de Potsdam.

L'église Saint-Roch renferme une œuvre importante de Lemoyne, le *Baptême du Christ*, où apparaît l'habileté de sa pratique; l'enveloppe discrète du demi-jour de la chapelle dans laquelle il est placé en fait valoir toute la délicatesse. A Versailles, le groupe de l'*Océan*, au bassin de Neptune, nous montre, sous un aspect intéressant, les aptitudes décoratives de l'artiste.

Mais c'est principalement comme sculpteur de bustes que Lemoyne mérite d'être compté parmi les maîtres et les initiateurs du XVIIIe siècle. C'est lui qui a affranchi le portrait de toute raideur et de toute solennité. Les livrets des Salons indiquent, par la qualité des personnages, à quel point il était recherché de ses contemporains. Nous avons revu plusieurs de ces bustes dans les collections parisiennes. Un faire large et aisé les distingue; ils ont je ne sais quelle désinvolture aimable et qui porte beau. J'en vois de premier ordre dans les établissements publics, comme la *Clairon* du Théâtre-Français, comme le *La Vrillière* de Versailles, le *Réaumur* du Jardin des Plantes, le *Trudaine* de l'École des ponts et chaussées[1], le *Gabriel* du Louvre, ou le *Crébillon* du Musée de Dijon, qui sont bien près d'être des chefs-d'œuvre. La touchante Melpomène, qui accompagne, à Dijon, la figure du poète tragique et semble pleurer sa mort, n'est autre que le portrait de Mlle Clairon, la délicieuse Clairon, dont le buste, exposé au foyer de la Comédie française, a fait soupirer, rétrospectivement, bien des admirateurs. Cette œuvre précieuse et charmante, d'une si jolie expression de théâtre, porte la date de 1761; reléguée dans le foyer des artistes, avec le buste de Mlle Dangeville, du même, elle est peu connue du public.

Lemoyne a formé une admirable lignée d'élèves. Sans parler de Pigalle, de Caffiéri, de Pajou, de Falconet, que je retrouverai tout à l'heure, il en est qui, pour avoir occupé un rang secondaire, n'en ont pas moins eu un très réel talent, tels Jean-Baptiste d'Huez, l'auteur du *Tombeau de Maupertuis*, à Saint-Roch, et du *Saint Augustin*, de la même église; François Masson, qui s'est distingué par un excellent buste de l'ingénieur *Perronnet* (École des ponts et chaussées). Le plus

1. Le buste de M. de Trudaine, signé et daté de 1767, avait été fait pour l'École de droit; il a été transporté il y a quelques années à l'École des ponts et chaussées.

ignoré de tous, Pierre-Philippe Mignot, fut, en son temps, hyperboliquement célébré par Mariette et Diderot, pour un *Modèle de naïade destiné à une fontaine,* exposé au fameux Salon de 1765. L'œuvre n'avait pas eu chez lui d'antécédent; elle n'eut pas de suite. Le cas n'est pas sans exemple. Mais cette œuvre est un délicieux chef-d'œuvre, le plus beau, le plus vivant nu de femme, peut-être, qui ait été produit depuis Goujon. Ceux qui connaissent leur Paris dans les coins l'ont certainement admiré, sans en savoir l'auteur : c'est l'exquise naïade — « un dos de femme fluide et coulant », selon la jolie expression de Diderot — qui décore la fontaine des Haudriettes, rue des Archives.

Michel Slodtz. — Le plus renommé des Slodtz, *Michel-Ange* Slodtz (1705-1764), comme on l'appelait en Italie, était le fils de Sébastien Slodtz, l'élève de Girardon, l'auteur du fameux *Annibal* des jardins des Tuileries, aujourd'hui au Louvre; il eut la gloire d'être le maître de Houdon. Ce seul titre suffirait à ne point laisser tomber son nom dans l'oubli. Il en a d'autres. « Un homme de bien, disait Diderot, avec le sceau d'un habile homme, sans jalousie. » Slodtz était un artiste d'imagination vive et d'improvisation; il avait le ciseau expéditif et hardi; de ses origines flamandes il lui était resté un robuste sentiment de nature; sa manière avait de l'éclat, de la rondeur et de la force; un peu du sang de Rubens coulait dans ses veinse. A Rome, où il séjourna quatorze ans après son temps d'académie, il fut fort goûté. On voit de lui un beau buste du chevalier Vleughels, à Saint-Louis-des-Français. Son *Saint Bruno* de Saint-Pierre, sans égaler celui de Houdon, bien entendu, est encore une des bonnes statues modernes de la Ville éternelle. On admire aussi, avec juste raison, dans l'église de Saint-Jean-des-Florentins, le tombeau du marquis Capponi, un des meilleurs du xviiie siècle que puisse montrer l'Italie. Le sarcophage est posé sur un socle où est gravée l'inscription. Une femme, appuyée sur le tombeau, tient d'une main un livre; sa tête, sa pose, sa draperie sont d'une grande élégance. Le portrait du marquis est dans un médaillon porté par deux génies.

A son retour d'Italie, Slodtz s'arrêta à Vienne (Isère), en vue d'exécuter deux vastes monuments funéraires que le cardinal d'Auvergne lui avait commandés pour sa sépulture ainsi que pour celle de son prédécesseur, dans la cathédrale. Il revint à Paris en 1747, où il demeura jusqu'à sa mort. Fort absorbé par ses fonctions de dessinateur du Roi aux décorations des réjouissances et pompes funèbres, il n'eut guère le temps de s'occuper de sculpture. Pourtant, en 1750, il fut chargé d'exécuter dans l'église Saint-Sulpice le tombeau en marbre et en bronze de l'abbé Languet de Gerzy — la bête noire de Diderot, — qu'on regarde, non sans raison, comme

son chef-d'œuvre. La figure principale est, en effet, très remarquable de sentiment et d'exécution. « Je ne connais point de pécheur, dit le spirituel salonnier, à qui elle ne put inspirer quelque confiance en la miséricorde infinie. » Le monument du curé Languet, où l'on voit la statue agenouillée du défunt sortir comme d'une sorte de suaire que soulève de ses mains osseuses le squelette de la mort, est une date dans l'histoire de la sculpture funéraire. Dans le tombeau dramatisé de Richelieu, Girardon avait indiqué une voie; Slodtz, dans celui de Saint-Sulpice, pose un jalon, point de départ de la sculpture à programme et à intentions littéraires.

En outre, Michel Slodtz avait travaillé, avec son frère, Antoine-Sébastien Slodtz, dessinateur du Roi, à la décoration de Saint-Sulpice, surtout à l'ornementation si remarquable de la chapelle de la Vierge.

Edme Bouchardon. — Ce qui manquait à Lemoyne et à Slodtz, le correct et pondéré Bouchardon l'avait en trop. Nul, de son temps, ne fut plus admiré, plus vanté. Il avait ce calme, cette mesure, cette distinction qui plaisent à la commune moyenne. Il a su, dit Mariette, allier les grâces du Corrège à la pureté de l'Antique. C'est le Phidias français! s'écrie Voltaire. Au surplus, Bouchardon, le grand ami du comte de Caylus, était un lettré, un érudit, un fervent adepte des Anciens; avec cela, artiste de grande pratique, dessinateur éprouvé, rompu à tous les secrets du métier. Pendant son séjour à Rome, qui dura une dizaine d'années, il fit nombre de copies qui lui servirent plus tard pour la publication de son *Anatomie nécessaire à l'art du dessin* et pour une série de compositions représentant des sacrifices et des sujets de la Fable. On pouvait craindre, à le voir si attentif à meubler sa mémoire, qu'il ne versât dans l'ornière de l'imitation stérile. Heureusement pour lui, il avait reçu dans l'atelier de Guillaume Coustou, dès son arrivée à Paris, des germes qui devaient fructifier. La crise d'Italie passée, il retrouva dans l'influence du Maître les condiments d'un art plus vif et plus naturel.

Bouchardon naquit à Chaumont-en-Bassigny, le 29 mai 1698. Pensionnaire de Rome en 1722, il fut reçu académicien en 1745, sur un *Christ en marbre tenant sa croix* (Musée du Louvre). Il mourut à Paris le 27 juillet 1762.

Deux œuvres défendent la mémoire de cet habile artiste : l'*Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule* et la *Fontaine de la rue de Grenelle-Saint-Germain*. Le groupe de l'Amour, qui échauffa si fort la verve de Voltaire[1], est aujourd'hui au Louvre; il avait été commandé pour Versailles. On aurait mauvaise grâce à critiquer cet agréable morceau, qui reflète avec tant de délicatesse les

1. Voir les *Archives de l'Art français*, t. Ier, p. 162.

préoccupations littéraires chères à Diderot. Bouchardon n'y pouvait mettre la chaleur qui manquait à son âme; mais tout ce qui s'apprend par l'étude s'y trouve amalgamé à la perfection. Le modelé de la figure est d'ailleurs charmant; le dessin est congruant à l'idée et la manœuvre du marbre est conduite à ravir.

La célèbre fontaine de la rue de Grenelle est tout entière de l'invention et de l'exécution de Bouchardon. Il n'y a pas à douter qu'elle ne soit un chef-d'œuvre et, aujourd'hui encore, elle est la plus belle de Paris. Je n'en connais pas, pour ma part, où l'alliance de l'architecture et de la sculpture et le parfait rapport entre toutes les parties soient obtenus par des moyens plus simples et plus légitimes; maître de son programme, Bouchardon a satisfait d'une manière aussi rare qu'irréprochable à la loi de l'unité. Le prévôt des marchands et les échevins de Paris la commandèrent à l'artiste, en 1739, « pour la commodité des habitants et l'ornement de la ville » (la rue de Grenelle passait alors pour une voie magistrale). Bouchardon y employa une partie de sa vie.


L'AMOUR TAILLANT SON ARC,
PAR BOUCHARDON.
(Marbre du Musée du Louvre.)

L'ensemble de cette fontaine monumentale forme un hémicycle, avec des pilastres portés par un haut soubassement et surmontés d'un entablement et d'un attique. Entre les pilastres s'ouvrent des croisées simulées et des niches garnies de figures allégoriques en pierre de Tonnerre; au-dessous, de délicats bas-reliefs de jeux d'enfants représentent les occupations des quatre saisons. Au centre de l'hémicycle, s'élève un avant-corps composé de quatre colonnes accouplées supportant un fronton triangulaire. Cet avant-corps, dont le renflement donne du jeu à la composition, encadre un groupe en marbre blanc de la Ville de Paris assise, avec les figures de la Seine et de la Marne, appuyées sur des urnes entourées de roseaux. Le soin que le sculpteur a apporté à la mise au point de tous les détails, ainsi qu'au choix et à la beauté des matériaux, fait de cet édicule un des joyaux du vieux Paris. Les figures ont l'élégance un peu molle de l'*Amour* du Louvre, mais les bas-

reliefs sont exquis de finesse, de grâce et de bonhomie; Clodion est sorti de là.

Bouchardon scella sa réputation par la statue équestre du roi, en bronze, de quatorze pieds de haut, dressée sur la place Louis XV. Mariette a retracé par le menu, dans un volume in-folio illustré de planches nombreuses, l'historique de ce grand travail. Patte, l'historiographe des monuments élevés en France à la gloire de Louis XV le Bien-Aimé, nous déclare que rien d'aussi beau ne se pouvait rencontrer. N'étant plus en possession de l'original, détruit à la Révolution, nous devons respecter ces graves témoignages. La vérité m'oblige à dire que le petit modèle en bronze, conservé au Louvre, ne permet guère de croire que Bouchardon ait atteint, en ce sujet difficile, la chaleur et le mouvement d'un Coysevox, d'un Puget, ni même l'allure noble et imposante d'un Girardon ou d'un Lemoyne.

Sans doute, l'artiste avait eu ses coudées plus franches dans la composition des bas-reliefs de la base, où se déroulaient les batailles de Fontenoy et de Lawfeld.

Bien des actes de vandalisme artistique sont imputables à la Révolution; il n'en est pas de plus regrettables que la destruction de ces belles statues équestres en bronze qui étaient un des ornements de la France.

La statue de Bouchardon avait été merveilleusement fondue par Gor, commissaire des fontes de l'Arsenal. Mais le sculpteur, épuisé de fatigue, n'avait pu achever les ornements du piédestal, notamment les figures allégoriques des angles; il mourut avant la mise en place de son œuvre. Sur son expresse volonté, Pigalle fut chargé de la pose et des derniers détails d'exécution. L'érection de la statue, sur la place dessinée par Gabriel, eut lieu au milieu d'un immense concours de peuple; ce fut un événement public. Lorsque la statue passa devant la maison de Bouchardon, une décharge d'artillerie salua la mémoire de celui qui n'était plus là pour assister à son triomphe. Une médaille du grand Duvivier a conservé le souvenir de cette cérémonie.

Jean-Baptiste Pigalle. — Avec Pigalle, je me sens plus à l'aise. Bouchardon n'était qu'un talent; Pigalle est un tempérament, et l'un des plus vifs, l'un des plus brillants du xviii[e] siècle. Pour la pratique du marbre, personne n'eût pu lui en remontrer; il est, comme Houdon, un sculpteur d'épiderme, un virtuose du ciseau. L'ardeur pétulante de son imagination donne à ses œuvres je ne sais quelle tournure hardie et originale. Il porta très haut le goût des grands ensembles et le sens de l'art expressif. Ses défauts sont nombreux, parfois criants, et, quand il se trompe, il ne se trompe pas à demi; mais ses qualités sont de celles qui constituent les maîtres, les artistes de race, les « lumineux », comme les appelle Fromentin. Il se complaît souvent à l'emphatique, au bizarre, au mélodramatique; il reflète la philosophie sentimentale de son époque; il ignore la modération et va, selon son caprice,

aussi loin dans l'exquis que dans l'absurde. Mais tout cela, qualités et défauts, est trituré d'une main si savante, si prompte et si légère, qu'on lui pardonne bien volontiers les écarts de son invention. Pigalle a, d'ailleurs, attaché son nom à quelques chefs-d'œuvre qui l'assurent à tout jamais contre l'indifférence.

Jean-Baptiste Pigalle, septième enfant d'un modeste menuisier de Paris, naquit le 26 janvier 1714, dans le quartier de Saint-Nicolas-des-Champs. Robert Le Lorrain, dont la demeure était voisine, le prit à huit ans dans son atelier. C'est là que le jeune Pigalle entra en relations avec Lemoyne, dont les leçons devaient achever plus tard ce



L'HIVER, PAR BOUCHARDON.
(Bas-relief de la Fontaine de la rue de Grenelle-Saint-Germain, à Paris.)

qu'avaient si bien commencé les premiers enseignements de Le Lorrain. Il n'y a rien d'étonnant à ce que son instinct naturel de la vie et du mouvement ne se soit rapidement développé au contact de ces adeptes déterminés de la plastique pittoresque. Les camarades de Pigalle, et notamment Latour, qui le connut dans sa jeunesse, s'accordaient à louer l'énergie de son caractère et la vivacité de son intelligence. Dans le même temps, il se lie d'amitié avec Allegrain, apprenti sculpteur comme lui, qui devait bientôt épouser sa sœur Charlotte. Puis, vers la vingtième année, il devient élève de l'Académie de peinture et de sculpture. Une sorte de méfiance de lui-même le fait échouer au concours de Rome. Encouragé et subventionné par quelques amis, il part néanmoins pour Rome, où sa bonne étoile le met en rapport avec le fils de Guillaume Coustou, artiste aisé et déjà influent. L'appui d'un tel nom lui est d'un grand secours; quelques travaux, en Italie, quelques commandes obtenues à Lyon, au retour, le sortent de la gêne. De retour à Paris, il attaque l'exécution d'une statue

de Mercure attachant ses talonnières, dont il avait conçu la première idée à Rome. Il lui fallait frapper un grand coup, et il débute par un chef-d'œuvre. Cette figure adorable appartient au Louvre. Lemoyne, quand il la vit, s'écria : « Je voudrais l'avoir faite. » Les chairs avaient pris, sous cette main juvénile, des accents d'une délicatesse fugitive et chatoyante; le modelé, caressé avec complaisance, était rayonnant de vie. Une rencontre heureuse avait élevé l'élégance de la forme au diapason de l'idée. Sur la vue du modèle, Pigalle est reçu membre agréé de l'Académie. La mise en marbre du morceau lui sert pour sa réception, en 1744. Des applaudissements unanimes ratifient le choix de l'Académie. Pigalle était lancé. Voyer d'Argenson, ministre de la guerre, le prend sous sa protection; il lui donne mission de sculpter la façade de la nouvelle église de Saint-Louis-du-Louvre [1] et peu après lui confie l'exécution d'une statue de la Vierge pour l'église des Invalides. Nous savons déjà combien Pigalle a le faire gras, le drapé souple. Enlevée à la Révolution, cette statue remarquable fut portée à Saint-Eustache, dont elle est aujourd'hui, avec le tombeau de Colbert, le plus précieux ornement. Pigalle en compose une autre, un peu plus tard, d'une grâce non moins poétique, pour la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice.

Louis XV, enchanté de la beauté du *Mercure*, surtout par la riante et fine expression de la tête, décide qu'il serait sculpté en marbre et sur une proportion de sept pieds, et que, de plus, l'artiste lui donnerait un pendant digne de lui. Pigalle avait fait Mercure prêt à partir pour exécuter les ordres de Vénus; il choisit, pour le nouveau sujet, Vénus donnant ses ordres à Mercure. Le plâtre de cette seconde statue fit partie de l'exposition de 1747. La déesse était complètement nue, assise sur un tertre; des vêtements, des feuillages garnissaient son banc de gazon; le bras droit était replié vers les seins; le bras gauche, d'un geste dégagé, exprimait le commandement; la jambe droite passait derrière la jambe gauche légèrement allongée. Pigalle avait paré son modèle de toute l'élégance française. Il faut dire cependant que la *Vénus*, si charmante qu'elle fût, restait, dans son ensemble, inférieure au *Mercure*; on la devinait de la famille de ces Vénus avenantes et fort humaines qui peuplaient les bosquets de Versailles. Le roi voulut avoir des deux statues des réductions en biscuit de Sèvres. Il ne s'en tint pas là; désirant flatter son douteux et ingrat allié, Frédéric II, il lui envoya en présent les deux marbres de Pigalle. Le *Mercure* et la *Vénus*, placés à Potsdam, sont aujourd'hui l'une des gloires des collections royales de Prusse. Avec la *Diane* de Houdon, du Musée de l'Ermitage, ce sont les plus beaux marbres qui soient sortis de France. Leur départ provoqua un véritable émoi parmi les artistes; on alla jusqu'à accuser secrètement

1. Cette église, aujourd'hui détruite, était située sur les terrains de la cour du Carrousel.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

MERCURE ATTACHANT SES TALONNIÈRES.

(Marbre de J.–B. Pigalle, au Musée du Louvre)

La Sculpture française.

Lib. Imp. Réunies

Louis XV de manquer de patriotisme. Tout, cependant, ne fut pas perdu pour notre pays. Pigalle en fit des répétitions en pierre, récemment retrouvées au château de Millemont (Seine-et-Oise); une répétition en plomb, d'un travail plus souple encore que l'original, fut exécutée pour le roi. On peut l'admirer au Louvre. Je n'hésite pas à la mettre au premier rang de ce que la sculpture moderne a produit de plus parfait.

Nous sommes en 1750. Pigalle devient l'objet de flatteuses commandes. Il exécute le buste imposant du maréchal de Saxe, celui du roi, et la statue en pied de Mme de Pompadour. Le portrait de Maurice de Saxe est au Louvre; c'est une œuvre de superbe allure. La statue de la Pompadour passa du château de Bellevue aux mains du duc d'Orléans, puis à celles du marquis d'Hertford; elle se trouve actuellement à Bagatelle. Vers le même moment, Pigalle exécute, pour Pâris-Montmartel, garde du trésor royal, un de ses morceaux réputés, l'*Enfant à la cage,* que son dernier possesseur, M. Costantini, a légué au Louvre. Pâris-Montmartel l'avait payé à l'artiste 2,400 livres.

Pigalle se délassera accidentellement dans des œuvres de genre, comme le groupe de l'*Amour et l'Amitié,* pour le Palais Bourbon (aujourd'hui au Louvre), comme la statue de *Narcisse,* pour le château de Sagan, en Courlande, comme la statue de *Voltaire nu,* comme la *Jeune fille à l'épine,* pour le prince de Condé; il fera des bustes excellents, comme ceux de *Desfriches* et du *Nègre Paul,* au Musée d'Orléans, ou celui de *Guérin,* chirurgien-major des armées, au Musée du Louvre, malheureusement dépatiné par un moulage maladroit, ainsi que tant d'autres bronzes de nos collections nationales. C'est un amour, soit dit en passant, ce *Nègre Paul,* sous sa toque à plumes, dans sa veste de pitre, avec son gros rire bon enfant. La terre elle-même est une merveille de cuisson; elle rend l'humidité de la glaise, la fraîcheur du coup d'ébauchoir, les caresses du pouce sur les chairs, et comme la fièvre du premier jet devant les finesses amusantes de ce modèle de rencontre.

Le *Voltaire nu* semble le résultat d'un étrange caprice, presque d'une gageure. La statue commandée à Pigalle était le produit d'une souscription des gens de lettres. L'artiste avait vu le grand homme en fort méchant état physique; peut-être même avait-il eu à se plaindre de son humeur fantasque. En tout cas, son plan arrêté, il n'en voulut plus démordre. Il fit un Voltaire décharné, un Voltaire entièrement nu,

.... nu comme un mur d'église,
Nu comme le discours d'un académicien,

où l'on voit le philosophe de Ferney accommodé de singulière façon; et, pour compléter la bizarrerie de la composition, le sculpteur a représenté son modèle assis

sur un rocher, dans une pose inspirée, le crayon en main, le regard levé au ciel.

Il faut reconnaître que cette statue, quoique modelée avec une extraordinaire adresse, ne donne point une image acceptable de l'homme célèbre qu'elle voulait représenter; elle ne remplissait pas le but de la souscription et fut l'objet de mille épigrammes. Pigalle avait fait du diabolique vieillard une simple étude d'écorché. La statue demeura jusqu'à la Révolution dans la famille de Voltaire. Lenoir fut chargé de l'enlever du château d'Hornoy, en Picardie, et de la déposer à l'Institut, où elle se trouve actuellement, à l'entrée de la bibliothèque. Elle porte la date de 1776.

Pigalle n'est plus guère occupé que de grands ouvrages. Sa prédilection se portera désormais sur la statuaire des groupes funéraires. Il reprend les traditions de Girardon et de Coysevox, pour les amplifier et ajouter à leur pompe tout l'éclat, tout le feu de son imagination.

Le tombeau de l'abbé Gougenot, aux Cordeliers — son compère Gougenot, comme disait Diderot, — et celui de Pâris-Montmartel, à Brunoy, ont disparu à la Révolution; mais ses conceptions les plus importantes nous restent. Ce sont : le tombeau du margrave Louis-Guillaume de Bade, à Baden-Baden; le tombeau du comte d'Harcourt, à Notre-Dame de Paris, et le grand mausolée du maréchal de Saxe, à Strasbourg.

Prenons les tombeaux de Henri-Claude d'Harcourt et de Maurice de Saxe; ils donnent du sentiment de Pigalle une idée fort complète.

Sauvé par Lenoir, le tombeau de la chapelle des d'Harcourt, à Notre-Dame, a été remis en place par Viollet-le-Duc, vers le même moment que le monument du Vœu de Louis XIII. Une vive lumière l'éclaire de ses rayons obliques. Sur le mur qui regarde l'occident, s'appuie le mausolée. Une pyramide, tronquée par le haut, et un sarcophage à l'antique, en marbre noir, reposant sur une large base, forment le cadre architectural. Aux pieds du sépulcre, à gauche, se tient un génie aux ailes repliées; sa figure est empreinte de tristesse; il retient d'une main le couvercle funéraire qui va retomber. A l'autre extrémité de la tombe se dresse un personnage mystérieux, enveloppé d'une draperie flottante; de la main gauche, il porte le bâton du voyageur que rien n'arrête; de la main droite, il montre le sablier, emblème du trépas inéluctable; sa maigreur se dessine sous la tunique; les plis qui ombragent son front laissent entrevoir ses yeux caves, ses joues vides, sa bouche sans lèvres : c'est l'horrible messagère du Destin. Dans le sépulcre s'abandonne au repos éternel un vieillard épuisé par les fatigues de la vie; sa main crispée le retient à peine au bord de la tombe. Sur les marches, une femme en pleurs, les mains jointes, vêtue d'une longue robe de deuil, semble implorer la Mort, qui reste insensible à ses

prières; cette dernière figure, admirable, d'ailleurs, d'expression et de geste. Voilà le thème.

On a reproché, non sans motif, à cette œuvre mouvementée la complication



FIGURE DU COMMERCE, BRONZE DE PIGALLE.
(Monument de Louis XV, à Reims.)

subtile de ses allégories et son sentimentalisme philosophique : ce sont, je l'ai dit, les défauts de Pigalle et aussi les défauts du temps. Mais ce qu'on ne saurait trop louer, c'est la maîtrise extraordinaire de la facture, la vérité des détails, l'accent dramatique des figures principales.

Le tombeau du maréchal de Saxe, achevé en 1777, est justiciable des mêmes critiques. Mais ce qui donne à cette variation amplifiée un intérêt de nouveauté, ce qui la rend originale et supérieure, en somme, au tombeau de Notre-Dame, c'est la statue du maréchal, point central de la composition. Pigalle n'eût-il fait que cette vivante figure de héros, qui, d'un pas assuré, descend vers la tombe, serait encore un maître, un très grand maître. On peut en soupçonner la beauté dans l'excellente héliogravure de M. Dujardin. En concevant et en exécutant cette statue-portrait, l'artiste s'était vraiment haussé à la taille du grand homme de guerre que Louis XV voulait honorer.

En dépit des amers retours de la fortune, le tombeau du vainqueur de Fontenoy reste, pour le cœur de tous les Français, un monument national. La gloire immortelle de l'art y fait oublier la gloire périssable des armes.

Une autre œuvre capitale, le monument de Louis XV à Reims, absorba la fin de la vie de Pigalle. Ceux qui ont été à Reims savent de quoi il se compose, car il occupe encore le centre de la place Royale. Bien que la statue du roi ne soit plus celle de Pigalle, fondue à la Révolution, elle en conserve la silhouette générale. Cette statue pédestre, en costume romain, ne constituait pas, d'ailleurs, la partie la plus intéressante de la composition; c'est vers le piédestal rond, accompagné des deux figures en ronde bosse et en bronze de la *France* et du *Commerce*, créations préférées de Pigalle, que le regard se trouve invinciblement ramené : la France, représentée par une jeune femme d'une élégante et bienveillante beauté; le Commerce, figuré par un homme dans la force de l'âge, presque nu, tranquille, méditatif, recueilli. L'artiste s'y est surpassé; le *Commerce* est son plus beau nu avec le *Mercure*. Ces deux figures ont été respectées par les iconoclastes de la Révolution; nous pouvons donc admirer leur harmonieux équilibre, leur grâce savante, leur magistrale exécution, leur précieuse patine.

De tous les monuments érigés à la gloire de Louis XV, c'était incomparablement le plus original, le plus décoratif, le mieux fait pour faire briller ses lignes dans les ondes changeantes du plein air. Les Rémois eurent raison d'en être fiers.

Le 8 janvier 1785, Pigalle, au faîte de la réputation, avait été nommé chancelier de l'Académie; ce fut le dernier sourire de sa carrière. Il mourait le 28 août de la même année, à l'âge de soixante et onze ans.

Allegrain. — Sans sa qualité de beau-frère de Pigalle, Gabriel-Christophe Allegrain n'eût vraisemblablement occupé qu'une assez médiocre situation; son talent facile et froid ne l'eût pas fait sortir de la pénombre où se tenait la famille d'artistes à laquelle il appartenait. Malgré la faveur de la Du Barry, qui le chargea



Héliog Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

TOMBEAU DU MARECHAL DE SAXE

(Monument de l'église Saint Thomas, à Strasbourg, par J.B. Pigalle)

La Sculpture française — Lib. Imp. Réunies

de grands travaux pour ses jardins de Louveciennes, malgré les offices dont il fut pourvu, Allegrain resta un sculpteur de reflet, sans originalité propre, sans animation et sans verdeur. Aussi n'aurais-je point songé à le tirer d'un juste oubli s'il n'eût, contre toute attente, inscrit son nom sous la *Baigneuse* du Louvre, une œuvre qui explique en partie la réputation qu'elle obtint en son temps. Diderot, qui se grisait volontiers de ses paroles, mais qui, au fond, n'y connaissait guère, lui appliqua les épithètes les plus déclamatoires : « Belle, belle, sublime figure, s'écrie-t-il dans son célèbre *Salon de 1767,* la plus belle même, la plus parfaite figure de femme que les modernes aient faite... » Pour s'expliquer un tel jugement, il faut se mettre au niveau d'un goût moyen, qui est le goût bourgeois à toutes les époques. Le mot n'était pas inventé alors, mais il définit clairement les affinités instinctives du grand public, depuis que l'influence de l'Antique a perverti son sens naturel de l'art. La *Baigneuse* d'Allegrain est donc une œuvre sage, agréable, élégamment composée, d'intentions claires et de correction parfaite; les formes féminines, adroitement pondérées, y apparaissent dans cet heureux équilibre classique qui ne laisse prise à aucune critique; la manœuvre du marbre y est poursuivie, en tous les détails, avec une rare délicatesse. Que fallait-il de plus pour mériter les éloges qui accueillirent ce morceau à son apparition et qui, depuis, ne lui ont jamais manqué? Hélas! ce n'est pas l'absence de défauts qui constitue le chef-d'œuvre : c'est la flamme, c'est la vie, c'est l'émotion, c'est la sincérité, c'est l'accent personnel, c'est tout ce qu'on chercherait en vain dans la *Baigneuse* d'Allegrain, et encore moins dans sa *Diane surprise par Actéon,* du Salon de 1777, une bien faible invention.

Allegrain était né à Paris le 11 octobre 1710; il mourut dans la même ville le 17 avril 1795. L'Académie ne lui refusa aucune de ses dignités. Reçu sur une statue de *Narcisse* en 1751, il était professeur en 1759 et recteur en 1783.

Falconet. — Volontiers je mettrais Falconet au même rang, s'il n'avait fait que sa petite *Nymphe descendant au bain,* du Musée du Louvre. L'œuvre est charmante, fine, précieuse, d'une jolie trouvaille de mouvement, d'une exécution caressée, j'en conviens; mais elle ne dépasse pas le niveau d'un agréable dessus d'étagère. Et cependant, si l'on s'en rapportait à Diderot, quel homme, quel génie! « Un homme qui dans quinze ou vingt siècles prouverait avec quelques têtes ou quelques pieds de ses statues de quoi nous étions capables. » Sur le chapitre de Falconet, Diderot est intarissable, Falconet est son idéal. Le sculpteur et lui n'étaient-ils pas un peu confrères? Falconet a émis sur les arts des Réflexions d'une banalité prétentieuse et vide; il aimait les Anciens, il avait l'humeur inégale

et fantasque, il était « philosophe » et « ne croyait à rien »; c'est, en vérité, plus qu'il n'en fallait pour plaire à Diderot. Talent de compilateur infiniment habile, du reste, expert à traduire les grâces féminines, échauffé à l'occasion par des éclairs d'inspiration, maître en la manœuvre du marbre et rompu aux difficultés du métier, soucieux des besognes bien faites, tel nous apparaît à peu près l'auteur de la petite *Nymphe* du Louvre, du groupe maintes fois copié de *Pygmalion,* des charmantes figures de la *Mélancolie,* de l'*Amitié,* de la *Musique* et de la *France embrassant le buste du roi,* ces deux dernières au Musée du Louvre[1].

Mais, événement imprévu dans la vie d'un faiseur attitré de statuettes, Falconet a modelé et jeté en bronze, à perfection, la plus grande statue de l'époque, sans en excepter la figure équestre de Louis XV par Bouchardon : la statue du tsar Pierre le Grand, à Saint-Pétersbourg. Ce bronze colossal se dresse sur un immense bloc de granit, au milieu de la place Saint-Isaac; tous ceux qui l'ont vu se plaisent à louer sa grande allure, son mouvement énergique, sa tournure imposante, la magnificence de son exécution. Les trois fleurons artistiques de la capitale de l'empire russe — la *Diane* de Houdon, la statue équestre de Pierre le Grand et l'église Saint-Isaac — sont dus à des Français.

Falconet avait été mandé en Russie par Catherine II, dès 1766; il avait emmené avec lui une de ses jeunes élèves, Mlle Collot, qui devait plus tard épouser son fils. L'impératrice accordait au sculpteur 200,000 francs pour son travail, qu'il s'engageait à achever en huit ans, plus 30,000 francs de faux frais; Mlle Collot devait recevoir 1,000 roubles, la table, le logement et une gratification de 12,000 livres; celle-ci fut spécialement chargée de l'exécution de la tête, tâche qu'elle accomplit, il faut le reconnaître, avec un remarquable talent. Falconet a représenté le tsar, en costume romain, sur un cheval fougueux, qui se cabre au bord d'une roche escarpée; l'idée était belle et hardie, c'était déjà celle de Puget pour le Louis XIV de Marseille. La figure, avec le cheval, a près de huit mètres de haut; le groupe entier pèse 18,000 kilogrammes, et le poids du bloc de granit, amené à grand'peine par la Néva des carrières de Finlande, s'élève à deux millions de kilogrammes. Une telle œuvre, achevée sans encombre, était de nature à immortaliser son auteur et à porter très haut le renom de la France. Il est donc presque superflu de rappeler que Falconet exécuta encore pour Catherine un buste et deux statues : la *Gloire des Princes* et la *Magnificence des Princes,* aujourd'hui

1. Maurice-Étienne Falconet, élève de Lemoyne, était né à Paris le 1er décembre 1716; il mourut dans la même ville, le 24 janvier 1791. Il avait été reçu académicien en 1754, sur une médiocre figure de *Milon de Crotone,* qui est conservée au Louvre. Une de ses œuvres les plus délicates, digne d'être mise en pendant de la Nymphe du Louvre, se trouve en la possession de M. le commandant Masson, le beau-frère du regretté Jules Jacquemart. C'est une toute petite femme nue, assise sur un rocher; elle est d'un mouvement onduleux et d'un poli singulier, où passe le frisson de chair.

à Weimar; la figure de l'*Hiver*, pour le prince Galitzin, qui l'offrit à sa souveraine; une figure en marbre de l'*Amour assis*, pour le prince Strogonof.

Quant à Mlle Collot, déjà remarquée à Paris pour ses bustes, notamment pour celui du prince Galitzin, l'ambassadeur de Russie, elle modela à la cour plusieurs grands personnages, qui furent, paraît-il, fort satisfaits de son talent; la façon dont elle s'était acquittée du rendu de la physionomie de Pierre le Grand prouve qu'elle était particulièrement entendue à cette forme de l'art. Nous la retrouvons plus tard en Hollande, sous le nom de Mme Falconet, occupée à de nombreux travaux du même genre.



NYMPHE DESCENDANT AU BAIN, PAR FALCONET.
(Marbre du Musée du Louvre.)

Les Caffiéri. — Jean-Jacques Caffiéri. — Voici maintenant un homme et un maître. Il suffit d'avoir flâné un soir dans le merveilleux musée de sculpture rassemblé au foyer de la Comédie-Française, ne fût-ce qu'un instant, pour avoir reconnu, en quelques bustes d'un caractère incisif, la main d'un des interprètes les plus originaux et les plus fermes de la physionomie humaine. On s'approche, on lit la signature : c'est celle de Jean-Jacques Caffiéri, artiste longtemps négligé et souvent confondu avec son frère, le célèbre ciseleur-doreur, qu'ont remis en lumière les belles recherches de MM. Auguste Jal et J.-J. Guiffrey[1].

Jean-Jacques Caffiéri est le plus illustre et le dernier représentant d'une nombreuse famille d'artistes venue en France avec Philippe Caffiéri, sculpteur du Roi sous Louis XIV. Philippe Ier Caffiéri était un décorateur habile; les comptes nous le montrent employé à l'embellissement des châteaux royaux. Il fit beaucoup de sculpture en bois pour l'appartement du Roi à Versailles, des chapiteaux de métal pour le

1. Voir A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, et J.-J. Guiffrey, *les Caffiéri* (Paris, Morgand, 1877, 1 vol. in-8°).

cabinet des bains, des cadres pour les tableaux, des meubles, etc. Il recevait par an la pension fixe qu'on donnait à Pierre Legros, à Philippe Buyster, à Lespagnandelle, à Mazeline, à Thomas Regnauldin. Né vers 1634, en Italie, il mourut à Paris en 1716. Deux de ses fils apparaissent dans les comptes comme sculpteurs des vaisseaux du Roi à Brest; un troisième, Jacques Caffiéri, était fondeur et ciseleur du Roi (1678-1755). Grâce à M. Guiffrey, nous savons aujourd'hui que ce Jacques Caffiéri, si oublié, était un artiste du plus haut mérite. Nous possédons encore de lui trois œuvres certaines, qui sont des chefs-d'œuvre : l'admirable et célèbre horloge scientifique de Passemant, en bronze doré, conservée à Versailles, et les deux bustes en bronze appartenant aux descendants de la famille de Bezenval et représentant : l'un, le fameux baron de Bezenval, ambassadeur auprès de Charles XII et colonel des Gardes-Suisses du Roi; l'autre, le père de celui-ci, le baron de Bezenval-Brunstatt, avoyer du canton de Soleure. Une quatrième œuvre, qui avait figuré, comme les deux bustes, à l'Exposition rétrospective du Palais de l'Industrie en 1865, paraît devoir être mise au compte de Jacques Caffiéri; je veux parler d'une merveilleuse commode, la reine des commodes à ventre rebondi, qui fait partie des immenses collections du marquis d'Hertford, aujourd'hui aux mains de Mme Richard Wallace.

Jacques Caffiéri eut de plus la gloire de donner le jour à Philippe Caffiéri, deuxième du nom, le fondeur-ciseleur de la garniture d'autel de Bayeux, et à Jean-Jacques Caffiéri, le sculpteur des bustes de la Comédie-Française.

Philippe Caffiéri (1714-1774), mieux connu, nous apparaît comme un artiste de rare mérite. Il dut d'abord s'occuper, à la mort de son père, survenue en 1755, d'achever les travaux qui avaient été commandés à celui-ci pour le compte des Bâtiments. Plus tard, en 1760, il passa un traité avec le Chapitre métropolitain de Paris pour l'exécution d'une croix de six pieds et de six chandeliers en bronze au ton d'or, destinés à remplacer, sur le maître-autel de Notre-Dame, la magnifique garniture en argent de Claude Ballin, qui avait été envoyée à la Monnaie sur l'ordre du roi. Il ne faut pas oublier que les désastres de la guerre de Sept ans réduisirent le trésor royal à la plus extrême détresse et que Louis XV dut faire un appel désespéré à toutes les églises de France. C'est à ce moment que les richesses artistiques des églises et des abbayes, déjà fortement entamées sous Louis XIV, reçurent le plus rude coup; la Révolution n'avait plus qu'à achever ce qui avait été si bien commencé par la Monarchie. Des documents irréfutables nous apprennent que le patrimoine artistique de la France subit alors des pertes irréparables. De la garniture de Philippe Caffiéri il ne reste plus rien aujourd'hui. Celle que l'artiste fit pour la cathédrale de Bayeux a été plus heureuse; elle existe encore. La facture en est souple, opulente et grasse; comme composition, dessin et proportion, c'est un modèle du genre.



Hélio.g Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot.

FIGURE DE FLEUVE

(Marbre par J. J. Caffiéri, au Musée du Louvre)

La Sculpture française

Lib. Imp. Réunies.

Il n'y a que stricte justice à ranger Philippe Caffiéri au nombre de ces merveilleux praticiens du métal, les Ballin, les Boulle, les Meissonnier, les Germain, les Gouthière, les Thomire, qui ont illustré l'art industriel français. On croyait, et c'était encore le sentiment de M. Guiffrey, que les bronzes du bureau de Louis XV, ce roi des meubles, recueilli par le Louvre, étaient de Philippe Caffiéri. On savait que l'ébénisterie était de l'inimitable Riesener. Pour les bronzes, pas de signature, mais de fortes présomptions. Un document récemment mis au jour par M. Ch. Sené ne laisse aucun doute sur les auteurs de ces bronzes sans rivaux; ce sont, d'une part, Duplessis, l'émule de Caffiéri, comme modeleur, et Hervieux, d'autre part, comme fondeur-ciseleur.

Après ce bref détour, arrivons à l'admirable Jean-Jacques Caffiéri. De cette belle famille d'artistes, il émerge par le feu, l'originalité, le génie qu'il a su mettre dans la traduction de la physionomie humaine. Il n'est dépassé que par Houdon lui-même — et encore. L'auteur du *Voltaire* a, je le sais, un don de vie qui est unique; mais Caffiéri apporte dans le traitement du visage, dans tout ce qui met en évidence l'être moral renfermé sous ce visage, une force et une autorité qui ne le sont pas moins. J'avoue sans ambages que la vue de certains portraits-bustes sculptés par ces deux maîtres me donnent, à des titres divers, des jouissances inexprimables; il n'y a que les pastels de La Tour, qui, à ce moment, soient de la même essence quasi divine. Devant de semblables manifestations, je m'efforcerais en vain de modérer mon enthousiasme. Philosophiquement, il me semble que l'artiste ne puisse se proposer de tâche plus noble et plus élevée que le portrait. L'étude de la vie ne doit-elle pas être pour lui le but suprême et le visage humain ne s'offre-t-il pas comme le miroir mobile où viennent se refléter les mouvements incessants de l'âme? Par le nerveux du style, par la sincérité naïve du détail plastique, par la substance solide du modelé, par la puissance de l'expression intellectuelle, les œuvres d'élite de ces deux maîtres touchent précisément aux plus hauts sommets de l'art.

Jean-Jacques Caffiéri naquit à Paris, rue des Canettes, le 29 avril 1725; il termina sa carrière heureuse et honorée à soixante-sept ans, dans la maison où il était né, le 21 juin 1792. Rien ne manqua à sa réputation, pas même les critiques acerbes de Diderot. Il entra à l'Académie, le 28 avril 1759, sur une délicieuse figure de *Fleuve,* un petit chef-d'œuvre d'arrangement pittoresque et de vérité, le digne pendant du morceau de réception de Pigalle. C'est la seule œuvre, malheureusement, qui représente le talent de Caffiéri au Musée du Louvre. Le marbre y est manœuvré à ravir, d'un ciseau précieux et libre tout à la fois.

Caffiéri avait remporté le prix de Rome en 1748. Un séjour de cinq années dans

la Ville éternelle ne modifia pas plus son génie naturel qu'il ne modifiera celui de Houdon.

Qu'on me permette de ne m'occuper ici que du sculpteur de bustes et de laisser de côté le sculpteur des morceaux de commande, quels qu'en soient d'ailleurs les mérites, comme les statues fort vantées de *Corneille* et de *Molière,* qui se voient au Palais de l'Institut.

Une des premières œuvres iconiques de Caffiéri est le portrait de Rameau, du Salon de 1761. L'original a été détruit, comme l'admirable *Gluck* de Houdon, dans l'incendie de l'ancien Opéra. La bibliothèque Sainte-Geneviève possède, il est vrai, un exemplaire en plâtre du *Rameau,* qui peut en donner une idée. Dès 1763, Caffiéri expose plusieurs portraits et notamment le *Piron,* qu'il devait exécuter en marbre, douze ans plus tard, pour la Comédie-Française. En 1765, apparaît un autre portrait significatif, le buste de *Buirette de Belloy,* que nous retrouverons également en marbre à la Comédie. L'artiste est en pleine tenue de métier. Il ne se passe plus de Salon où il n'envoie quelque portrait; généralement ils sont en plâtre ou en terre cuite; Caffiéri n'exécute le marbre que sur commande, et il le fait payer cher, trois mille livres environ. Beaucoup de ces bustes ont été détruits, ou du moins ne se retrouvent pas. Deci, delà, on signale quelques épaves de cette féconde production : les terres cuites du *Peiresc,* à la Mazarine, et du *Pingré,* astronome, à Sainte-Geneviève; la provocante *M*^lle^ *Luzy,* il y a peu d'années encore chez M. Poullain, ancien directeur des Bâtiments civils; un plâtre de la *Du Barry,* à la Bibliothèque de Versailles : c'est presque tout. Sans l'étrange manie qu'eut l'artiste de céder à la Comédie-Française, en échange d'entrées à vie, ses plus beaux bustes, exécutés en marbre, on peut se demander comment la mesure de son génie eût été transmise à la postérité. Mais les Comédiens se trouvèrent là fort à point pour payer les offres du sculpteur, sans bourse délier et avec des avantages en nature dont celui-ci sut parfaitement tirer profit. Grâces leur soient rendues! En cédant ses entrées à des tiers, Caffiéri touchait la valeur de bustes que la Comédie ne lui eût certes pas payés en argent.

Le Musée de la Comédie-Française, constitué en majeure partie au XVIIIe siècle, est une des curiosités de Paris. Peintures, sculptures, dessins, livres, autographes, y forment un admirable ensemble. Sept bustes en marbre, bien comptés, représentent la part glorieuse de Jean-Jacques Caffiéri : tous sept intéressants, plusieurs de premier ordre[1]. Ils sont signés et datés; suivons-en la chronologie. Les relations de l'artiste avec les comédiens se nouent à propos du buste de *Piron,* mais le premier en date est, je l'ai dit, celui de *Buirette de Belloy* (1771). Le buste de Piron est déjà

1. Le Musée du Théâtre-Français possède en outre deux exemplaires en terre cuite des bustes de *Quinault* et de *La Fontaine,* offerts par l'artiste en 1773.

une merveille de vie et d'expression; c'est bien le Bourguignon narquois, épicurien et bon enfant. On le devine de robuste santé, haut en couleur, prompt à la riposte et au mot vif; l'œil enfoncé dans les chairs, la bouche sensuelle, le double bourrelet du menton : tout cela est d'un tour de main étonnant; ajoutez encore que le marbre, comme tous les marbres du Musée de la Comédie, a pris dans cette tiède atmosphère des douceurs ambrées incomparables. Le buste de *Pierre Corneille,* qui vient ensuite, est de 1777; il est excellent, comme celui du vénérable *Thomas Corneille,* daté de 1785. Caffiéri les a composés avec un art extrême, d'après les portraits de Le Brun et de Jouvenet. Mais c'est le *Rotrou* qui attire tous les regards, le pétillant et cavalier Rotrou, à la moustache retroussée de mousquetaire. Un prodige! Caffiéri l'avait fait d'après le tableau original prêté par M. de Rotrou, auditeur des comptes, arrière-petit-neveu du poète. De tels morceaux ne se décrivent pas, il faut les voir, il faut les toucher. C'est à peine si l'héliogravure, avec ses moyens perfectionnés, peut rendre une partie de ce charme d'exécution, de ce brillant d'épiderme, de cet éclat lumineux, de ce souffle, de ce rien, qui animent le personnage et le font parler. Il n'est pas un détail qui ne soit enlevé de verve. Le plus surprenant, toutefois, dans cet inouï chef-d'œuvre, c'est l'air de vérité naturelle et comme vécue que l'artiste a su imprimer à un personnage mort depuis longtemps et qu'il n'a pas connu, cet air « Louis XIII », pour ainsi dire, qui l'encadre et le remet si bien dans son temps et dans son époque.



BUSTE DE LA CHAUSSÉE, PAR J.-J. CAFFIÉRI.
(Marbre du Musée de la Comédie-Française.)

Aucun de ces bustes, d'ailleurs, fait curieux à noter, pas même le Piron, n'a été fait sur le modèle vivant.

Après le Rotrou, on eût cru que l'artiste ne pouvait que descendre. Quelle surprise! Les bustes de *La Chaussée* (1785) et de *Jean-Baptiste Rousseau* (1787) sont plus extraordinaires encore. Caffiéri y serre davantage la vérité physionomique. On n'avait jamais été, on n'ira pas plus loin. Entre ces deux absolus chefs-d'œuvre de l'art du portrait, j'hésite à manifester une préférence. Le Rousseau se montre d'une bonhomie exquise, sous sa perruque qui semble poudrée. Mais le La Chaussée est tout uniment adorable, avec son habit de velours épinglé, son jabot de dentelle cassant, sa tête croquante, fine, aristocratique, son type mince et un peu femme, son regard fluide et comme voilé.

Ces portraits-bustes, véritablement, comptent parmi les miracles de l'art; il le faut bien, puisqu'ils résistent sans faiblir au voisinage du *Voltaire* et du *Molière* de l'inimitable Houdon.

Les Adam. — Voici encore une famille de sculpteurs qui embrasse plusieurs générations. Les Adam sont de Nancy et je me garderais bien de prétendre qu'ils ne constituent pas une gloire lorraine. Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759) et Nicolas-Sébastien Adam (1705-1778) sont les plus connus de la dynastie; ils étaient tous deux fils et élèves de Sigisbert Adam, établi à Nancy; tous deux furent sculpteurs du Roi, académiciens, professeurs à ladite Académie, etc. Leurs morceaux de réception sont au Musée du Louvre; ils témoignent d'un tempérament tumultueux, abondant et facile. Un troisième, François-Gaspard Adam, devint le sculpteur en titre de Frédéric II; il peupla de statues Potsdam et Sans-Souci. Les deux premiers trouvèrent un champ d'activité inépuisable à Versailles, Saint-Cloud, la Muette, Choisy, Bellevue, sans compter Nancy et Lunéville. La prolixité des Adam n'a pas d'égale. Nancy était à cette époque un centre d'art fort remuant; le bon Stanislas y tenait une cour qui suivait de près la mode de Versailles. Il fallait faire vite; on n'était point trop exigeant en matière de goût. La grande place de Nancy se construisait comme par enchantement; Jean Lamour forgeait les grilles, Barthélemy Guibal et Cyfflé modelaient les plombs des fontaines, tandis qu'Emmanuel Héré fournissait le plan des édifices.

Je laisse de côté l'Adam de Berlin; il était médiocre. Les Adam de Paris se valent, à peu de chose près. Ce sont des artistes doués d'une grande habileté, d'une imagination vive et d'une main rapide, qualités qui conviennent aux décorations éphémères, aux machines improvisées. Il serait peu convenable, cependant, de nier le mérite très réel de ces deux hommes; il en fallait, et beaucoup, pour dessiner la figure de



Hélio g. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot.

ROTROU

(Buste de J. J. Caffieri à la Comédie Française)

La Sculpture française — Lib. Imp. Réunies

la *Poésie légère*, du Musée du Louvre, pour exécuter le tombeau de la reine de Pologne, à l'église de Bon-Secours, à Nancy, pour trousser un morceau à l'effet, comme le groupe central du Bassin de Neptune, à Versailles, exécuté en commun par les deux frères. On connaît l'équilibre et la savante harmonie de cette composition colossale. Diderot est injuste lorsqu'il s'écrie, sans trop savoir auquel des deux il s'adresse : « Abominable, exécrable Adam! » Mariette aussi, qui ne les pouvait souffrir. Dans la hiérarchie des talents de second ordre, les maîtres lorrains ne sont pas les derniers, et je ne pouvais omettre de leur consacrer un rapide souvenir.

Pajou. — Tout ce qu'on peut dire de Pajou peut se résumer d'un trait : une grâce exquise. Même lorsqu'il veut se hausser, même lorsqu'il se violente ou s'attendrit, Pajou demeure gracieux, le plus gracieux, avec Clodion, des sculpteurs français. J'adore Pajou, je ne m'en cache pas, et j'adore Clodion. La grâce est un charme contre lequel on ne se défend guère. Pourquoi résister? L'éclectisme est chose si douce. Cette grâce captivante n'empêche ni la science des formes ni le respect du vrai. Un peu au-dessous de Pigalle, de Caffiéri et de Houdon, Pajou est un brillant, un délicieux artiste. Rarement j'entre au Louvre sans aller jeter un regard sur son adorable buste de la *Du Barry*, sur sa *Psyché*, sur sa *Bacchante*. Pajou a la vision cursive, le dessin léger et vibrant. Il sait ce qu'il voit et il le sait rendre à perfection. C'est du Boucher ennobli, sensibilisé, sur lequel aurait passé l'influence de Rousseau. S'il se préoccupe de l'Antique, c'est de façon discrète, de loin, et avec des subtilités qui ravissent. Diderot accusait son talent d'être « écrasé sous un sac d'argent »; mais que voulez-vous? le public raffolait de ses ouvrages.

Augustin Pajou, fils de Martin Pajou, compagnon sculpteur-ornemaniste, et d'Étiennette Pitoin, naquit à Paris, le 19 septembre 1730. A dix-huit ans, l'élève de Lemoyne obtenait le prix de Rome; douze ans après, il entrait à l'Académie, sur un *Pluton tenant Cerbère enchaîné* (Musée du Louvre). Une de ses filles épousa le sculpteur Clodion. Pajou mourut avec le siècle, à l'aurore des temps nouveaux, vivant assez, comme Houdon, pour assister au changement radical des modes. Il s'éteignit à Paris, rue Jacob, le 8 mai 1809. Ses plus beaux ouvrages sont au Louvre; je les ai nommés. Il faut y ajouter le buste de *Carlin Bertinazzi*, à la Comédie-Française, et le *Monument de Marie Leczinska*, que M. Courajod a fait revenir des magasins de Saint-Denis.

Dans ce dernier ouvrage, l'artiste a représenté la reine de Pologne, entre les attributs de la Pitié, de la Prudence et de la Charité, abritant de son manteau deux enfants dont l'un embrasse une cigogne; de la main gauche, elle soutient un

médaillon du roi Stanislas. Ce groupe avait été commandé à Pajou après la mort de la reine; il figura au Salon de 1769. Les événements politiques le laissèrent en déshérence. A la Révolution, Alexandre Lenoir en accepta le don pour le Musée des Petits-Augustins. Le sculpteur y avait déployé ses qualités les plus heureuses. Il est certain que la place de ce beau morceau devait être un jour au Louvre.

Je ne saurais choisir entre la Bacchante et la Psyché. L'une et l'autre ont des mérites exquis. La *Bacchante entourée d'enfants* porte la date de 1774. Nous n'avons ici que le plâtre retouché par l'artiste; il a plus de saveur que n'en aurait eu le marbre; Pajou, comme Clodion, est un praticien timide; il triomphe avec la glaise, ce qui le rapproche des modernes. Sa Bacchante à fossettes, très vivante, très spirituelle, modelée au pouce, semble du Carpeaux affiné. L'auteur du groupe de la *Danse,* certainement, s'est pénétré de la figure de Pajou. La *Psyché,* en passant par l'exécution du marbre, s'est un peu refroidie. Nous sommes déjà, d'ailleurs, en 1790. Pajou la signe : PAJOU, CITOYEN DE PARIS. Elle porte le reflet des idées ambiantes, mais combien délicatement! Pajou se met à l'Antique, à la façon de Chénier. « Les raies de cœur, les oves et les palmes qui décorent le tabouret sur lequel Psyché est assise, les flèches et les carquois brodés sur son coussin, les boucles flottantes de sa coiffure qui semble attendre un bonnet aux couleurs nationales, la souplesse opulente de sa gorge dont elle a dû enlever, avant de se poignarder, le grand tissu de gaze soufflée, — la nuance même de sa douleur, — tout est délicieusement dans le style, le goût et les idées du temps[1]. »

Pajou savait voir la nature avec un sentiment personnel; il mania le portrait en virtuose et parfois en poète. Les deux bustes dont j'ai fait mention atteignent, pour le fini, la ressemblance et la savoureuse exécution, à la perfection des meilleurs de Houdon. Tout le monde a admiré, au Louvre, le buste en marbre de la Du Barry. Il porte la date de 1773, le beau moment de l'artiste. Je ne sais si Houdon, qui était moins entendu aux bustes de femmes qu'aux bustes masculins, eût rendu comme Pajou cette beauté un peu pouponne, mais d'un galbe si précieux, avec ses yeux à fleur de tête, ses rondeurs voluptueuses. On se souvient peut-être d'avoir vu dans une récente exposition de bienfaisance, à la galerie Sedelmeyer, une répétition en terre cuite de ce buste, plus séduisante encore que le marbre. Marbre ou terre cuite, l'œuvre de Pajou est proprement une merveille.

Dans la terre cuite du Carlin Bertinazzi, Pajou a déployé toute sa verve. Rarement physionomie plus mobile et plus fine fut mieux rendue. Elle vit, elle parle, elle s'agite, elle a de l'esprit et du cœur comme l'original. Les Mémoires de Fleury

1. L'*Exposition centenale de* 1889, par M. André Michel (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889, 2me semestre).

nous peignent bien ainsi le comédien italien, avec ses brusqueries, ses boutades et sa bonté. Ce buste — une perle dans le riche écrin de la Comédie-Française — a été donné au Musée du théâtre par le petit-fils de Bertinazzi. Il est signé et daté de 1763.



BUSTE DE MADAME DU BARRY, PAR PAJOU.
(Marbre du Musée du Louvre.)

J'ajouterai que Pajou a exécuté de nombreux travaux de décoration pour les résidences royales, notamment pour la salle de spectacle du château de Versailles, et les statues de Pascal, de Descartes, de Turenne, de Bossuet et de Buffon, pour la série des hommes illustres de la France que Louis XVI avait commandée. Le palais de l'Institut en conserve plusieurs. Celle de Pascal est la meilleure.

Clodion. — Louis Michel, dit Clodion, est de Nancy, comme les Adam, mais combien plus original, plus Parisien et plus affiné! Par ses aptitudes, son éducation, sa connaissance approfondie du métier, Clodion eût pu se consacrer à la grande sculpture, tout comme Pigalle ou Falconet, tout comme les Adam ses compatriotes, et arriver ainsi doucement aux honneurs académiques. Sa fantaisie capricieuse en décida autrement; l'amusant aux bagatelles de la route, elle lui a fait prendre un chemin de traverse qui l'a conduit directement à la gloire. Qu'elle en soit louée! L'histoire de l'art s'est trouvée de la sorte enrichie d'un chapitre où tout est lumière, mouvement, sourire et volupté. Le discret, fugitif et minuscule Clodion a laissé un nom célèbre, une grande renommée et les séductions d'une manière, d'un goût et d'un style dont l'influence s'est fait sentir, par delà son temps, jusqu'à l'époque moderne. Petit art, si l'on veut, mais qui sera toujours digne d'être adoré des délicats et que son essence de vie préservera des retours de la mode. Ses doigts n'eurent pas leurs pareils pour modeler d'émoustillantes figurines, pour dérouler sur la panse des vases de fringantes bacchanales, pour animer d'un souffle de légers bas-reliefs; sa prestesse était unique pour dévêtir les formes féminines sans impudeur et leur communiquer dans des limites encore décentes une grâce tout à fait exquise. Le marbre est trop lent; c'est la glaise, la glaise fine et douce, qu'il faut à la promptitude de sa main, à la verve de son tempérament de décorateur. Qui saura le nombre des délicieuses terres cuites qu'il a répandues à travers le monde? Les amateurs se les disputent au poids de l'or; ils ont bien raison. Dans ces menus objets de boudoir pétille le meilleur de l'esprit et du charme du XVIIIe siècle[1].

Claude Michel, qui devait devenir si populaire sous le sobriquet de Clodion, était le dixième enfant de Thomas Michel et d'Anne Adam. Il naquit à Nancy, le 20 décembre 1738. Tout naturellement il apprit les premiers éléments de la sculpture chez son oncle, Lambert-Sigisbert Adam, qui venait de se rendre célèbre par l'exécution de son œuvre maîtresse, le groupe central du bassin de Neptune, à Versailles. A la mort de son patron, survenue en 1759, il entra chez Pigalle. Peu après, il obtenait le grand prix; il n'avait pas encore vingt et un ans. Suivant l'obligation imposée alors à tous les lauréats de l'Académie, Clodion dut faire un stage à l'École des élèves protégés, fondée par M. de Marigny, le frère de Mme de Pompadour; cette école avait alors pour directeur le peintre Carle Van Loo. Notre jeune néophyte n'arriva donc à Rome que le 25 décembre 1762. Son instinct naturel l'induit à trousser de petits modèles qui ravissent ses condisciples. Il paraît, d'ailleurs, se

1. Clodion a été l'objet de travaux excellents. Je me contenterai de citer le beau livre de M. H. Thirion, paru chez Quantin en 1885 (1 vol. in-4°, illustré de nombreuses reproductions), et la substantielle notice que M. J.-J. Guiffrey a publiée en 1892-1893, dans la *Gazette des Beaux-Arts*.



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

PSYCHÉ

(Marbre de Pajou, au Musée du Louvre)

La Sculpture française

Lib. Imp. Réunies

soucier médiocrement des grands exemples du passé; il ne voit, dans la Renaissance et dans l'Antiquité, dans les tableaux du Poussin, comme dans les marbres du Capitole et les fresques de Pompéi, que les nymphes jouant avec des satyres, les jeunes femmes lutinées par des amours. Déjà les amateurs l'ont distingué; plusieurs de ses compositions figurent dans des ventes importantes de 1767 à 1771. M. de Julienne et La Live de Jully, les fins connaisseurs, avaient donné le ton. Les succès, l'existence facile de Rome, eussent sans doute bien longtemps, sinon indéfiniment, retenu Clodion en Italie, si M. de Marigny ne lui eût ordonné de revenir en France pour des travaux que le roi avait à lui confier. Clodion était de retour, à Paris, au mois d'avril 1771. Dès lors, sa vie et son talent auront deux faces. Cette dualité est un fait digne de remarque. Tandis que le modeleur de terres cuites laissait son imagination courir la pretentaine, l'artiste sérieux et éduqué, qui était au fond de lui, reprenait de temps en temps ses droits et se livrait à des « œuvres longuement méditées, comparables pour la forme et le style aux meilleures figures des maîtres les plus renommés du temps ». M. Guiffrey, qui parle ainsi, a fait ressortir avec beaucoup d'ingéniosité ce dédoublement étrange du génie de l'artiste. Toute la carrière de Clodion n'est qu'une perpétuelle antithèse.

Pour répondre à la multiplicité et à la diversité des commandes, Clodion avait organisé sa vie pour en retrancher tous les soins matériels. « Il avait, dit M. Guiffrey, installé son logement et son atelier dans une grande maison de la place Louis XV, où il trouvait l'espace nécessaire pour faire travailler sous ses yeux plusieurs collaborateurs et mener de front dix œuvres différentes. Sa vieille tante, Barbe Adam, avait mission de diriger la maison et la table. » Aussi la fécondité de sa production tient-elle du prodige. Clodion est si occupé, si achalandé qu'il oublie les Salons et néglige d'achever le morceau de réception qui doit le faire entrer à l'Académie. M. d'Angiviller lui-même, le courtois et aimable directeur des Bâtiments, en arrive à se plaindre en des termes fort vifs des lenteurs que l'artiste apporte à l'achèvement des œuvres dont il lui a confié l'exécution. C'est pour le roi, sans doute, que Clodion fit la jolie *Bacchante* de marbre que possède le Musée du Louvre.

Je n'ai point à essayer une nomenclature, même abrégée, des travaux de Clodion pour le commerce, de ces mille riens, de ces fantaisies qui allaient orner les appartements des gens à la mode; on en trouvera les éléments dans le livre de M. Thirion. A peine puis-je citer, au hasard de mes souvenirs, quelques-unes des mieux venues entre les inventions échappées à l'alerte inspiration de ce délicieux génie. On connaît le *Faune* et la *Faunesse* du Musée de Cluny, — ils comptent parmi les meilleurs morceaux du maître, — et les terres cuites du Louvre, et le vase de Sèvres, orné de jeux d'enfants, et les porte-lumières et candélabres du Garde-Meuble, et la

Bacchante portant un Satyre, du Musée d'Orléans, et la *Nymphe* en marbre qui décore la pendule du Louvre. Les collections particulières ne sont pas moins bien pourvues; les deux groupes de *Bacchantes et Satyres,* appartenant à M. Edmond de Rothschild, le *Bacchus et Nymphe* de Mme Édouard André, le *Baiser* de l'ancienne collection Barbedienne, le bas-relief en bronze des *Naïades et Tritons* de M. Henri Rochefort, sont de petites merveilles dont leurs possesseurs sont fiers à juste titre.

Les grandes œuvres de Clodion, parce qu'elles sont moins connues, méritent peut-être davantage de fixer l'attention. Clodion cultivait tous les genres : la sculpture religieuse, la sculpture d'histoire, la sculpture mythologique, la sculpture purement décorative, le portrait.

Sur l'initiative de Dominique de La Rochefoucauld, archevêque de Rouen, il fut chargé d'exécuter, pour le jubé de la cathédrale, une grande figure de *Sainte Cécile* et un bas-relief représentant la *Mort de la Vierge*. L'inauguration du jubé de Rouen avait été célébrée solennellement en 1777. Lors de sa récente démolition, les marbres de Clodion furent transportés dans une chapelle latérale; ils témoignent de la souplesse de talent de l'artiste.

Clodion fut choisi par les États du Languedoc pour élever, à Montpellier, un monument commémoratif à Turenne et à Condé; mais il n'en fournit que le dessin, qu'un hasard heureux a fait retrouver, il y a quelque temps [1]. Il serait donc difficile de juger de ses aptitudes à traiter le portrait, si nous n'avions encore à l'Institut la statue de Montesquieu. Cette effigie de marbre faisait partie d'un lot de statues que M. d'Angiviller avait commandé aux principaux artistes du temps. Le *René Descartes,* de Pajou; le *Fénelon,* de Lecomte; le *Chancelier de l'Hôpital,* de Gois, et le *Sully,* de Mouchy, parurent au Salon de 1777; le prix de chaque statue était fixé à 10,000 livres. Le modèle du *Montesquieu* fut terminé par Clodion en 1779, en même temps que le *Pierre Corneille,* de Caffiéri, et le *Chancelier d'Aguesseau,* de Berruer. Fort malmené par la critique, Clodion reprit en entier sa figure et l'exposa, sous une forme nouvelle, en 1783. C'est le Montesquieu qu'on peut voir aujourd'hui dans le vestibule qui donne accès à la coupole de l'Institut. Si la tête manque de précision iconique, la pose, tout au moins, en son arrangement pittoresque, et le travail du marbre présentent une tenue supérieure; l'œuvre fort belle, en somme, et de grande allure, mériterait d'être mieux connue.

Au même Salon de 1783, Clodion exposait un bas-relief de 10 mètres de long, le *Triomphe de Galatée,* que M. Guiffrey avoue avoir vainement cherché dans Paris.

1. Voir l'article de M. Henri Lechat, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* (septembre 1894).

Je puis lui signaler l'existence de cette œuvre monumentale dans la cour d'un hôtel portant le n° 20 de la place Vendôme. Nous savons, d'ailleurs, que Clodion a exécuté ou dessiné de nombreuses décorations pour les maisons de Paris. Son chef-d'œuvre est peut-être la cheminée aux Termes, du boudoir de Mme de Sérilly, aujourd'hui au Kensington Museum. Un des ensembles les plus remarquables se voit encore dans l'hôtel de Chambrun, ancien hôtel de Mlle de Bourbon, rue de Monsieur. Les frises d'enfants de la cour comptent certainement parmi les inventions les plus délicates et les plus séduisantes du maître. Bien d'autres maisons parisiennes,



FIGURE DE SOURCE, PAR CLODION.
(Château de Digoine, Saône-et-Loire.)

même fort modestes, offrent des restes de décoration analogue, où l'on retrouve le goût, sinon la main de Clodion. L'artiste, pour répondre aux demandes croissantes des clients, avait, d'ailleurs, installé un atelier de reproduction industrielle de ses modèles.

Aux environs de 1780, Clodion était à l'apogée de la vogue. Entre tous les travaux auxquels il avait attaché son nom, les contemporains célébraient à l'envi la salle de bains que le baron de Bezenval — le fastueux Bezenval, dont j'ai parlé à propos de Philippe Caffiéri — avait fait construire, en 1783, par Alexandre Brongniart, dans son hôtel de la rue de Grenelle. Ce nymphée, avec sa voûte plate, objet d'admiration pour les connaisseurs, avec ses douze colonnes d'ordre toscan, ses bancs de pierre et ses niches, offrait un aspect imposant. Clodion avait été entièrement chargé de la décoration. Dans chaque niche, il y avait un vase de pierre orné d'arabesques

et formant jet d'eau. Sur chaque face latérale était placé un long bas-relief en pierre de Tonnerre, représentant des Naïades et des Tritons. Une Source, de grandeur naturelle, accoudée sur une urne, occupait le fond de la salle. Cette décoration, d'une importance capitale dans la carrière de l'artiste, a disparu de sa place primitive; mais elle n'est pas détruite. M. Guiffrey en a le premier signalé l'existence dans le château de Digoine (Saône-et-Loire), où le descendant du baron de Bezenval, le comte de Chabrillan, l'avait fait transporter vers 1822. Grâce à une photographie qui nous a été fort obligeamment communiquée par M. le prince de Montholon, propriétaire actuel de l'hôtel de la rue de Grenelle, je puis donner ici le dessin de la *Source,* l'œuvre maîtresse de l'artiste, autant par ses dimensions que par l'élégance absolument exquise de son dessin et la souplesse de son exécution [1]. Le même Brongniart, lié d'intimité avec Clodion, avait édifié l'hôtel de la rue de Monsieur.

Clodion, sur le tard, avait épousé Flore Pajou, la fille du sculpteur; il était âgé de plus de quarante-deux ans, sa femme en avait à peine seize. L'union fut malheureuse; le divorce était prononcé dès 1781.

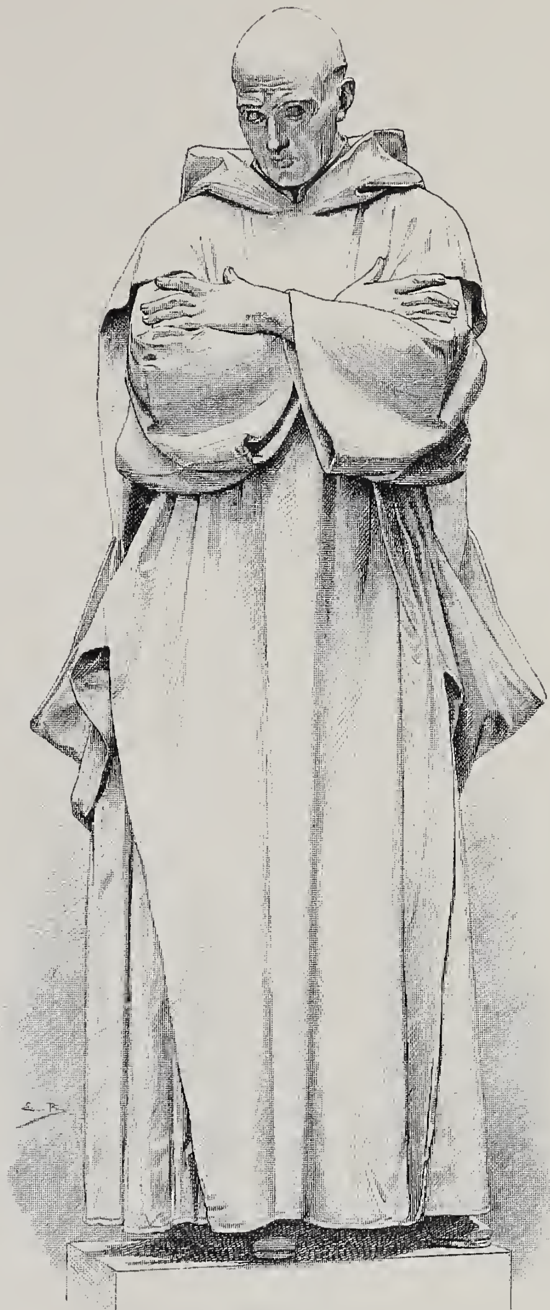
A la fin de sa vie, ce desservant de l'amour se fait ermite; ses derniers ouvrages, comme la *Scène du Déluge,* exposée en 1801, et l'*Entrée à Munich,* bas-relief exécuté pour l'Arc de Triomphe du Carrousel, le montrent — retour étrange — asservi au goût régnant; son style est devenu Premier Empire.

Ce maître charmant se survivait à lui-même. Il s'éteignit dans sa soixante-seizième année, le 28 mars 1814.

Houdon. — Lorsque Antoine Lemire et Madeleine Coquelin présentèrent, comme parrains, à la mairie de Versailles, le petit Jean-Antoine Houdon, venu au monde deux jours auparavant, le 20 mars 1741, ils ne se doutaient guère que leur filleul, devenu homme, jetterait un lustre incomparable sur sa ville natale et sur son pays. Les parents du nouveau-né étaient Jacques Houdon, domestique au service de M. de la Motte, et Anne Rabache. On aime à penser que Houdon, enfant, prit le goût de la sculpture en jouant dans les bosquets peuplés de statues, autour des groupes de bronze et de marbre qui animent les parterres du grand roi. Il est plus juste, cependant, de croire que c'est dans la loge de l'École des élèves protégés, dont son père avait été nommé concierge, qu'il prit la passion du dessin, en courant dans les ateliers de Lemoyne, d'Adam, de Slodtz, de Vassé, de Bouchardon, professeurs à l'école. Du reste, Houdon est, dans toute la force du terme, un tempérament; son âme, sensible et vive, ne reçut ni conseils ni encouragements;

1. Une réduction en terre cuite de cette figure se trouve en la possession de M. le marquis du Lau. Je donne le dessin d'un des bas-reliefs en tête de ce chapitre.

c'est bien de lui-même, et par véritable entraînement, qu'il se voua à la carrière de sculpteur, en entrant dès l'âge de douze ans à l'École royale de sculpture. Dans le livret du Salon de 1795, Houdon se déclare élève de Michel Slodtz; mais nous savons qu'il étudia aussi sous Lemoyne et Pigalle, artistes avec lesquels sa pratique du marbre allait présenter de grandes affinités. En réalité, un tel maître n'est le disciple de personne; l'art semble lui venir du ciel; fidèle miroir, il réfléchit l'image qu'il reçoit, dans toute son intensité de ressemblance; sculpteur de bustes, il produira des chefs-d'œuvre de vérité, sans effort, presque inconsciemment, comme un pommier produit des pommes, un prunier des prunes. L'art, à ses yeux, n'est que la splendeur du vrai.



SAINT BRUNO, PAR HOUDON.
(Église de Sainte-Marie-des-Anges, à Rome.)

Il a caractérisé lui-même le but qu'il poursuivait, lorsqu'il a écrit sur sa personne ce jugement si simple et si sincère : « Un des plus beaux attributs de l'art si difficile du statuaire est de conserver avec toute la vérité des formes et de rendre presque impérissable l'image des hommes qui ont fait la gloire ou le bonheur de leur patrie. Cette idée m'a constamment suivi et encouragé dans mes longs travaux. » Tous ses contemporains nous le dépeignent, en outre, comme le meilleur et le plus exquis des hommes.

A quinze ans, Houdon obtient une troisième médaille d'Académie; à vingt ans, il enlève de haute main le prix de Rome et part pour l'Italie (1761). Déjà, fort heureusement, le jeune artiste ne veut regarder que la nature; il ne voit ni Michel-Ange, ni le Bernin, ni Carle Maderne, ni l'Antiquité. Sa naïveté de sentiment, sa fraîcheur d'esprit, son amour du métier le mettent à l'abri de toute manière, de tout parti pris. Chose singulière, je ne puis songer au séjour de Houdon en Italie sans évoquer le souvenir de Claude Mellan, cet autre réaliste impénitent, qui traversa Rome sans obsession d'aucune sorte. L'un et l'autre,

Houdon et Mellan, sont exclusivement et entièrement des génies iconiques. Ils ne peuvent sortir du portrait, auquel ils reviennent toujours et quand même, par force impulsive. Ce qui les intéresse, ce sont les traits du visage, la physionomie, tout ce qui exprime l'âme, la vie, le caractère de l'être humain. Si cependant ils veulent s'en échapper, immédiatement leur feu s'éteint, ils n'ont plus ni entrain, ni originalité, ni conviction.

Sous des formes différentes, ils seront l'un et l'autre, et jusqu'à la fin, des scrutateurs passionnés de la figure humaine. Imaginer leur semble une ingrate besogne. Ils vont à la substance même de leur métier; ils veulent la nature devant eux, toujours la nature, cette divine maîtresse du véritable artiste; et, dans la nature, ils choisissent ce qu'il y a de plus beau, de plus fier, de plus divers : le visage humain. « Copiez, copiez toujours, et surtout copiez juste! » disait volontiers Houdon. C'est dans ce conseil, qui résume son esthétique, qu'il faut chercher le secret de la science et peut-être du génie de ce grandissime artiste.

Houdon emploie son temps, à Rome, aux études les plus sévères. Son morceau de pensionnaire, c'est son fameux *Écorché*, destiné à devenir classique plus tard dans les ateliers. La réalisation de ce type d'enseignement anatomique du dessin absorbe toutes ses forces vives; mais la réussite couronne ses efforts. Sa réputation naissante lui vaut bientôt, fortune inespérée pour un étudiant de passage, une commande importante. Le jeune sculpteur est chargé par le Procureur général des Chartreux, Français d'origine, de l'exécution d'une figure de neuf pieds en marbre, le *Saint Bruno*, qu'on voit encore dans le *pronaos* de Sainte-Marie-des-Anges. Pour un début — Houdon n'avait que vingt-cinq ans — c'était un coup de maître, et qui tranchait avec éclat sur les fadeurs ambiantes. Le saint est debout, tête nue, chauve, les bras croisés sur la poitrine, dans l'attitude d'une profonde méditation. Je ne puis parler sans émotion de cette œuvre extraordinaire. Rarement vit-on une telle précocité. Dans la justesse, la vérité, la grande allure et la simplicité caractéristique du travail, on trouve déjà le meilleur du génie futur. Houdon ne saurait se méprendre sur le démon qui est en lui. Pour composer ce morceau de vie et de vérité, dans le sens le plus noble et le plus délicat, l'artiste n'a qu'à faire le portrait d'un des moines qui l'entourent. Lorsque ses contemporains n'auraient vu là qu'un prétexte à arrangement, lui va droit à l'homme et à son geste le plus familier, droit à l'expression tranquille d'un mouvement et d'un sentiment. « Il parlerait, s'écrie le pape Clément XIV, si la règle de son ordre ne lui prescrivait le silence. » Quelques années après, le nom de Houdon était oublié par les *ciceroni;* il fallut l'admiration de Canova pour restituer à cette superbe création le nom de son véritable auteur.

Revenu à Paris, après une absence de dix ans, Houdon se présente à l'agrément



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

MOLIÈRE

(Buste de Houdon, à la Comédie Française)

La Sculpture française

Lib. Imp. Réunies

de l'Académie avec le modèle d'une délicieuse figure de *Morphée,* qu'il avait dù préparer à Rome; la décision ne pouvait être douteuse. La réduction en marbre — on la peut voir au Musée du Louvre — servit à l'artiste de morceau de réception huit ans plus tard. Dans ce nu précieux, un peu tourmenté, mais extraordinairement vivant, Houdon a mis cette triomphante virtuosité, cette fleur d'épiderme, qui distingueront désormais la *matérialité* de ses œuvres[1].

Au Salon de 1771, où il avait exposé le *Morphée,* Houdon inaugurait la série de ses chefs-d'œuvre par le buste de Diderot. En même temps il plaçait sous les yeux du public les bustes de Bignon et de sa femme, et celui de M[me] Mailly. Houdon se mesura deux fois au moins avec la physionomie mobile, spirituelle et un peu hagarde du célèbre encyclopédiste. Le Louvre possède une excellente épreuve en terre cuite, léguée par M. Walferdin, du Diderot de 1771 ; un exemplaire en bronze fut donné par Diderot lui-même à la ville de Langres. En 1775, l'artiste avait fait un second buste en marbre pour M. Robineau de Bougon; c'est celui qui est aujourd'hui à Versailles.

La Russie l'avait tenté, mais en vain, par des offres magnifiques. Houdon était essentiellement casanier. Il se contenta d'exécuter à distance un buste de Catherine II et de fournir les modèles de deux monuments funéraires pour la famille Galitzin. Ils figurèrent au Salon de 1773.

Houdon a trouvé sa voie; les commandes lui arrivent en foule. Comme virtuose du ciseau, il n'a d'ailleurs plus rien à apprendre. Cette formidable série de bustes — près de deux cents! — qu'il commence avec le *Diderot,* il va la poursuivre avec une infatigable ardeur, jusqu'au jour où sa main défaillante quittera l'ébauchoir. Spectacle unique! C'est la vie, une vie débordante, qui coule sous la main de ce diable d'homme, un petit homme trapu, au visage placide, au fin sourire, à l'œil brillant, à la main potelée, souple et agile, qui n'existe que pour sa sculpture, sa chère sculpture. Tous les contemporains de quelque renom poseront devant lui, et de tous il nous laissera des effigies où seront inscrites en traits inoubliables leur personnalité morale et physique.

Les chefs-d'œuvre se succèdent sans interruption; chaque année en voit éclore de nouveaux. Un catalogue raisonné et complet des productions iconiques de Houdon pourrait être l'objet d'un livre du plus haut intérêt. Je ne puis qu'indiquer ici très brièvement ses principaux ouvrages en suivant, autant que possible, l'ordre chronologique.

1. Houdon a été l'objet de nombreux travaux. On cite particulièrement la notice de MM. Délerot et Legrelle, et surtout celle de MM. de Montaiglon et Duplessis, parue dans les deux premiers volumes de la *Revue universelle des Arts.* Le dernier historien de l'artiste est un Allemand, M. Hermann Dierks (*Houdon's Leben und Werke*, Gotha, 1 vol. in-8°, 1887).

M. Raoul Rochette, le gendre de Houdon, avait préparé un livre qui eût été bien précieux; la mort, malheureusement, l'empêcha de le mettre au jour.

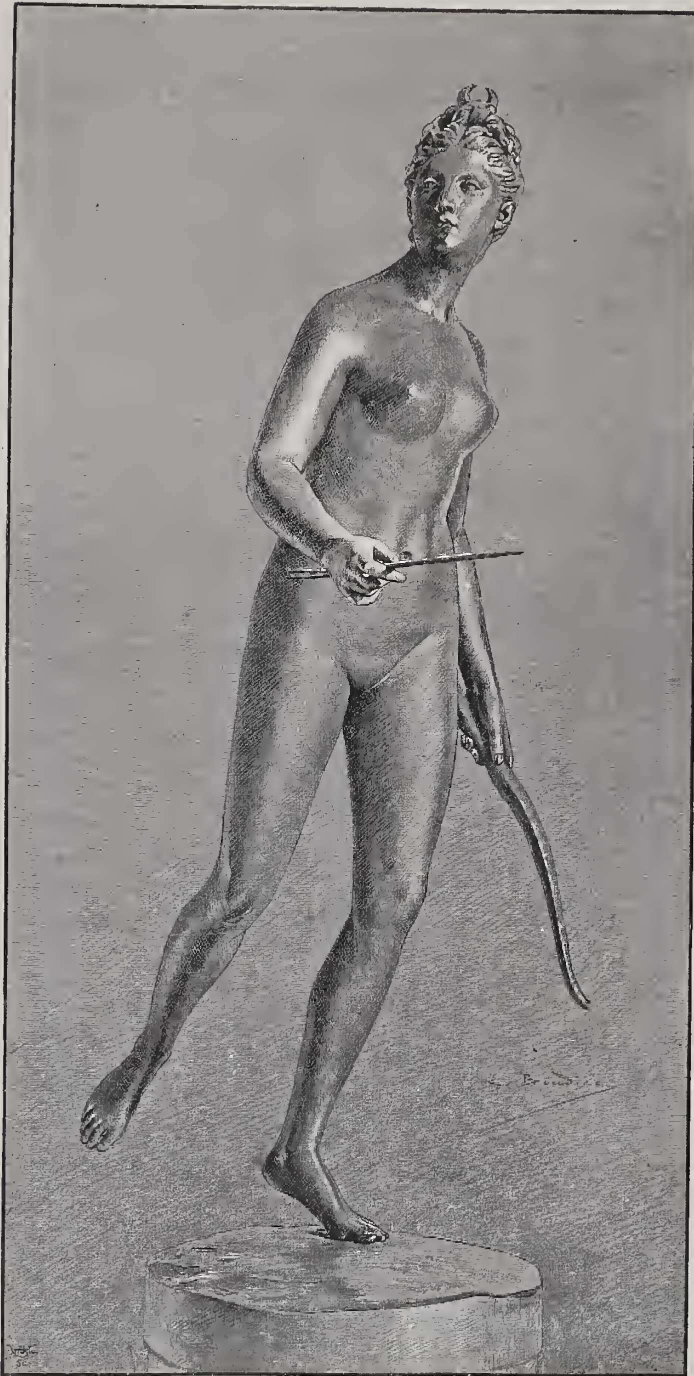
Le Salon de 1773 fut, pour l'artiste, l'occasion d'un second triomphe. En outre de ses relations avec la cour de Russie, Houdon avait noué des rapports intimes avec le duc régnant de Saxe-Gotha. Toute la famille passa sur la sellette. Ces bustes valurent à leur auteur la commande d'un monument funéraire destiné à honorer la mémoire de Louise-Dorothée, duchesse de Saxe-Gotha. Houdon tourna son sujet au mélodrame, à la façon de Pigalle. Au fond de la chapelle, il avait simulé la porte du temple de la Mort. Celle-ci, sous la figure d'un squelette, levait, pour en sortir, le rideau dont elle était voilée en partie, et se saisissait, avec précipitation, de la duchesse, couverte d'un linceul et les cheveux épars. Les qualités de Houdon s'accordaient mal, du reste, avec l'exécution d'un tel programme. C'était le troisième monument de ce genre; ce fut le dernier.



DIANE CHASSERESSE, PAR HOUDON.
(Marbre du Musée de l'Ermitage.)

Au Salon suivant (1775), Houdon exposa le modèle d'une figure de Femme sortant du bain, exécutée pour le duc d'Orléans, Philippe-Égalité, et cinq ou six bustes qui excitèrent l'enthousiasme des contemporains : le chancelier Hue de Miromesnil, le ministre Turgot, la sémillante comtesse du Cayla, en bacchante; Mlle Sophie Arnould, dans le rôle d'*Iphigénie* (actuellement dans la collection Wallace); le chevalier Gluck. L'admirable buste de l'auteur d'*Alceste* avait été fait pour le foyer de l'Opéra. Il fut détruit dans l'incendie de la rue Le Peletier. Nous pouvons juger de sa beauté par les répétitions en plâtre et par la copie en marbre de Francin, au Musée du Louvre. La tête du musicien était de celles qui prêtaient à la sculpture. Houdon y avait porté à son comble ce don de vie, d'expression et d'individualité qui était la signature de son génie. Gluck, comme Mirabeau, avait le visage criblé

de petite vérole ; un artiste moins soucieux de vérité, cédant à un sentiment de fausse convenance, eût hésité à rendre sans atténuation cet accident de la nature. Houdon en a tiré un effet puissant. Quant à la Femme au bain, elle reparut en marbre au Salon de 1783, jointe à une figure de négresse, en plomb, peinte au naturel, tenant, d'une main, une draperie de marbre blanc, et, de l'autre, une aiguière d'or. Le groupe fut placé dans l'élégant parc de Monceaux. Il est bien malheureux que la Révolution ne l'ait pas épargné. Nous n'avons plus que la description du *Guide* de Thierry, pour nous faire une idée de ce parti prémédité de polychromie, qui était une nouveauté hardie pour l'époque. Le talent réaliste de Houdon s'y était donné libre cours. Thierry décrit avec complaisance l'impression produite par l'eau s'échappant de l'aiguière et couvrant le corps de la nymphe avant de se répandre dans le bassin. Que ne pouvait obtenir d'un tel motif, étudié au vif, l'artiste qui bientôt allait s'immortaliser avec la *Diane!*



DIANE CHASSERESSE, PAR HOUDON.
(Bronze du Musée du Louvre.)

En 1777, le *Morphée* en marbre, les bustes de Monsieur, de Madame, de Madame Adélaïde, de Madame Victoire[1] et le ravissant portrait de Mme de Jaucourt (aujourd'hui chez M. de Jaucourt) attirent tous les regards; en 1779, c'est le *Molière,* de la Comédie-Française, ce sont les bustes de Franklin (l'admirable terre cuite du Louvre, léguée par M. Walferdin

1. Ces quatre bustes, signalés au Musée de Versailles par M. de Montaiglon, ne se retrouvent plus.

à la République Française et datée de 1778), de M. de Nicolaï, président de la Chambre des comptes, de M. de Caumartin, prévôt des marchands, de Jean-Jacques Rousseau, de Voltaire, drapé à l'antique, et la maquette en bronze doré du *Voltaire assis,* pour le cabinet de l'impératrice de Russie[1]; en 1781, la statue en marbre du maréchal de Tourville (Musée de Versailles), morceau de facture, sans grand intérêt, le délicieux buste de Mlle Odéoud (le modèle de la *Diane*), ceux du duc de Praslin, de Mme de Sérilly, de M. Quesnay, médecin, de M. Gerbier, avocat, de M. Palissot (Bibliothèque Mazarine), et l'incomparable statue de Voltaire du foyer de la Comédie-Française; en 1783, le buste de Buffon, exécuté pour l'impératrice de Russie, l'adorable *Frileuse,* du Musée de Montpellier, et enfin la célèbre *Diane,* dont le Louvre se fait gloire; en 1787, les bustes du bailli de Suffren et de Washington; en 1789, plusieurs bustes de premier ordre et, parmi eux, l'extraordinaire réplique du Buffon, qui appartient à notre musée national.



BUSTE DE LOUIS XV, PAR HOUDON.
(Terre cuite du Musée de l'École des Beaux-Arts.)

Mais ici il faut nous arrêter; aussi bien, 1789 est une date. Houdon a touché à des sommets auxquels nul ne pouvait atteindre et que lui-même n'a plus dépassés. En 1778, l'artiste avait mis le sceau à son immense renommée, en organisant une exposition de ses principaux ouvrages dans l'atelier qu'il occupait alors à la Bibliothèque du Roi. A côté de l'*Écorché,* de la *Naïade,* au milieu d'une assem-

1. Le superbe buste de M. de Caumartin occupe actuellement une place d'honneur dans la magnifique collection de bustes et d'objets d'art du XVIIIe siècle, formée par Mme Édouard André; le Voltaire appartient à S. M. l'Empereur de Russie.



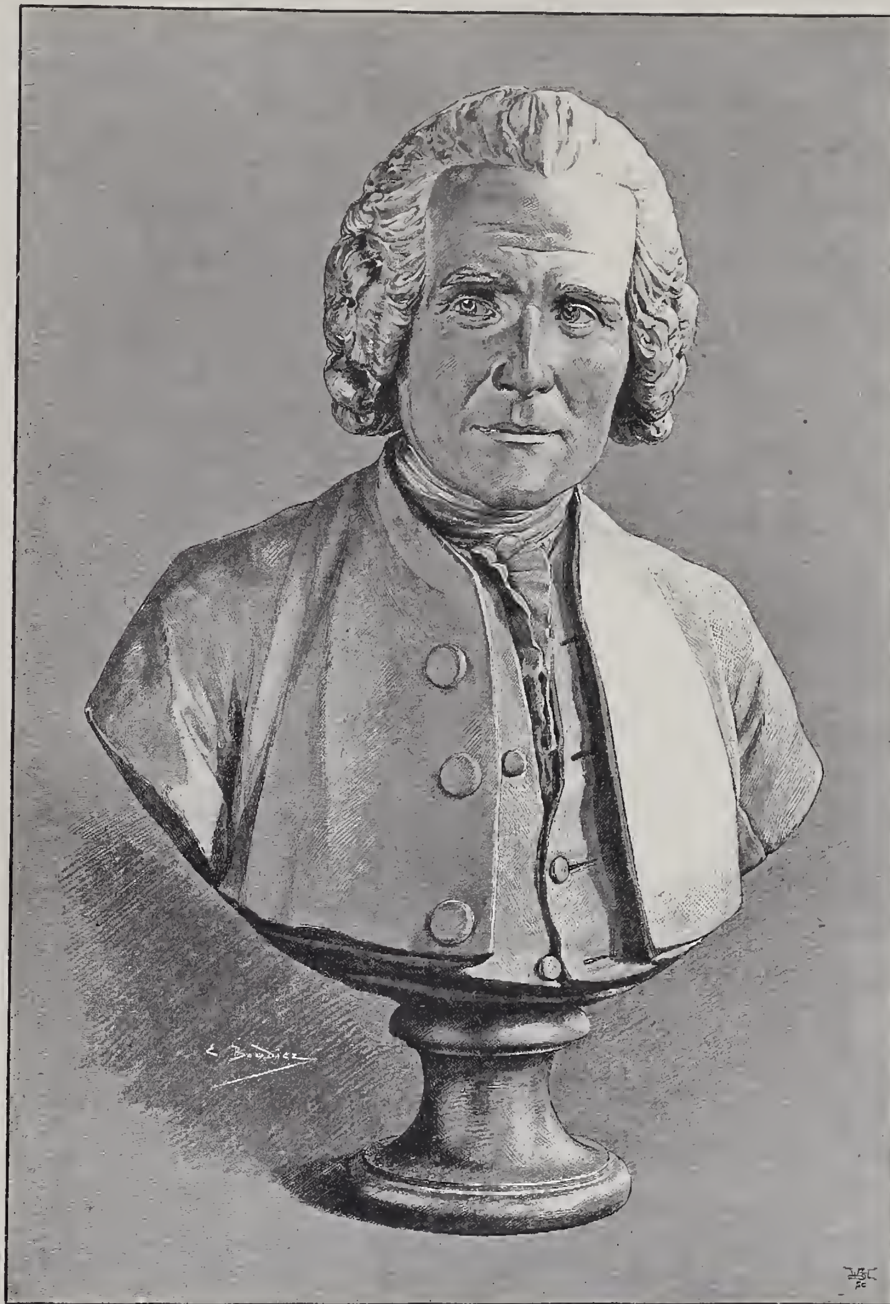
Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

DIANE

(Bronze de Houdon, au Musée du Louvre)

 — Lib. Imp. Réunies

blée de portraits magnifiques, où brillait le feu de la vie, on voyait la *Diane chasseresse,* et ce prodigieux buste de *Molière,* que le poète Sedaine — détail



BUSTE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU, PAR HOUDON.
(Terre cuite du Musée de l'École des Beaux-Arts.)

touchant — paya à l'artiste avec les droits d'auteur de la *Gageure imprévue,* pour l'offrir à la Comédie-Française.

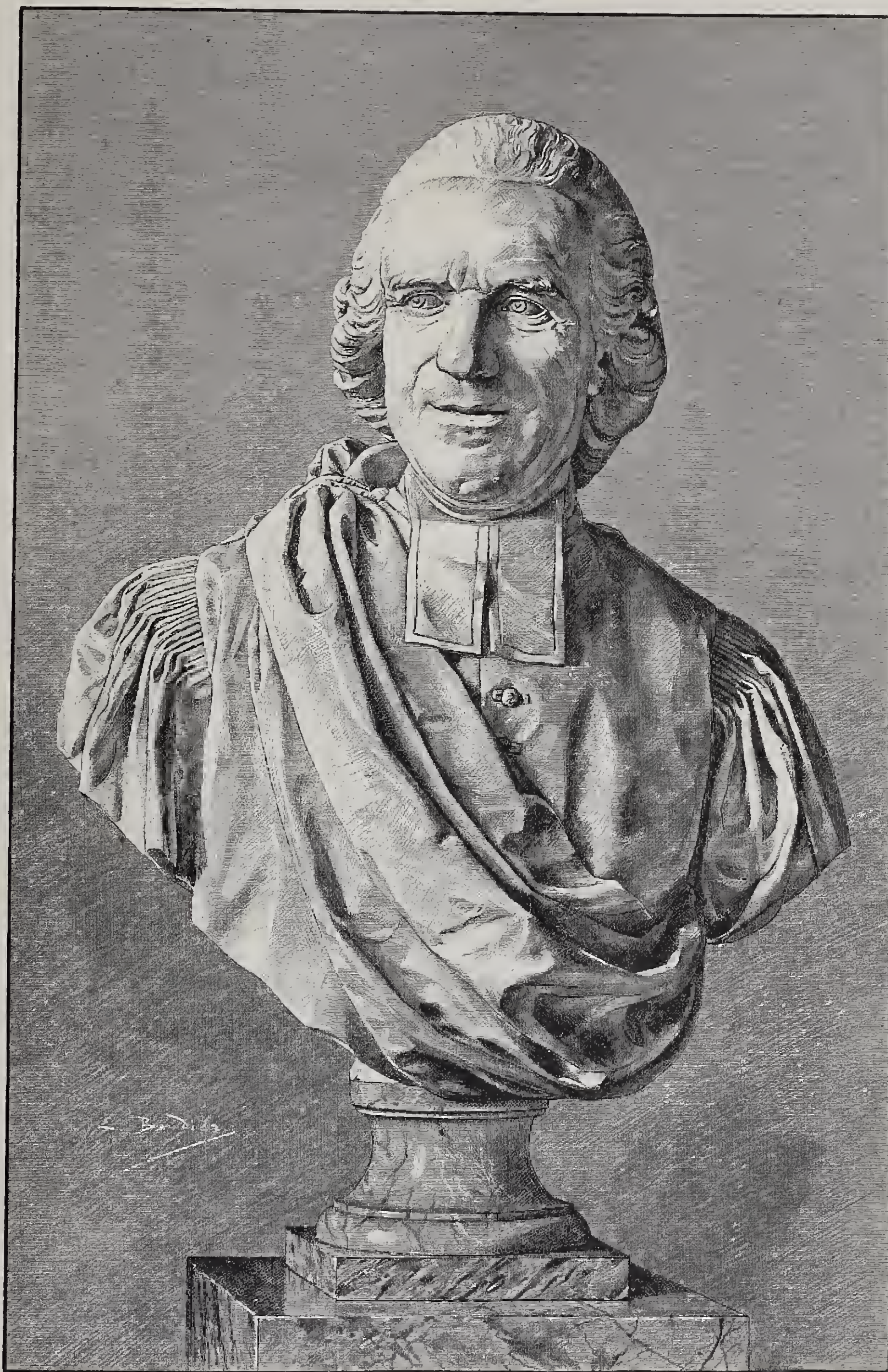
Le Molière est une création d'un caractère exceptionnel. Houdon n'avait, pour faire revivre le grand poète comique, que quelques gravures et portraits du temps. Par un miracle de génie, il a composé une figure idéale, qui donne à l'esprit l'idée concrète, absolue, définitive de celui qu'il avait à représenter. Fût-ce au détriment

de la ressemblance, c'est ainsi que nous aimons à voir Molière, que nous le voulons voir au cœur de la maison qui est née du culte de ses œuvres. Ce buste est un des plus beaux qu'il ait jamais faits, et, comme manœuvre du marbre, le plus étonnant peut-être, avec le Rotrou de Caffiéri. « La tête du penseur, dit M. de Montaiglon, encadrée de longs cheveux flottants, avec le cou nu et entouré d'une écharpe négligemment nouée, se porte en avant avec une ardeur contenue et réfléchie. Le poète ne se sent plus lui-même ; car il écoute, il entend son propre génie qui lui parle ; l'œil est attentif ; les narines sont dilatées sous cette plénitude intérieure ; la bouche fine et éloquente est entr'ouverte ; et toute la tête brille de la splendeur pure et puissante de l'inspiration. Mélancolique et passionnée, ardente et calme à la fois, belle, noble et pleine de feu, elle est si vivante qu'elle semble la nature même. » Je ne saurais rien ajouter à un si juste éloge. Dans le genre à demi conventionnel où se trouvait enfermé Houdon, on ne pouvait aller au delà.

Par goût, cependant, je l'avoue, je préfère les portraits de contemporains, et nous savons que, devant le modèle vivant, l'homme de métier devient, chez lui, inimitable. Si beau, si parfait que soit le Molière de la Comédie, je place au-dessus, dans l'ordre esthétique, les bustes *vécus*, ces chefs-d'œuvre qu'il faut regarder autant avec son âme qu'avec ses yeux : le Mirabeau, le Voltaire, le Louis XVI et le Duquesnoy de Versailles, le Louis XV et le Rousseau de l'École des Beaux-Arts, le bailli de Suffren du Musée de la Haye, le Franklin, le Diderot, le Buffon et l'abbé Aubert du Louvre, le Gluck et le petit buste d'inconnu de la collection Édouard André. A mon avis, le Suffren est le dernier mot de Houdon et le dernier mot de l'art iconique. Rien ne se peut concevoir de plus fier, de plus expressif et de plus vivant ; l'accent historique prend ici une allure souverainement imposante. Le Suffren avait été commandé à l'artiste par la Compagnie des Indes orientales. La beauté de ce buste trop peu connu rayonne, en dépit de tout, même de la pénombre dans laquelle on l'a relégué. C'est étonnant à quel point les directeurs de musée se soucient peu, généralement, des œuvres de sculpture qui leur sont confiées et qu'ils considèrent comme accessoires.

Le Louis XV de l'École des Beaux-Arts ne figure pas au catalogue de Houdon, — fort incomplet, d'ailleurs, pour les bustes, — rédigé par MM. de Montaiglon et Duplessis. C'est M. Eugène Müntz, le très distingué conservateur de l'École, qui l'a retrouvé avec un excellent buste de Rousseau, — le Rousseau à la perruque, — au milieu d'un amas de décombres provenant de l'ancienne Académie. Voilà bien le Louis XV du Parc-aux-Cerfs, à l'œil doux et efféminé, à la lèvre tombante, à l'indulgent sourire. Quelle merveille de sincérité ! Au surplus, on ne saurait assez dire combien, sous l'épiderme, Houdon fait parler le caractère. Voyez, au Louvre,

ce Diderot, brouillon et pétillant, ce Franklin, débonnaire et méthodique, ce Buffon, inquiet et chercheur, et ce placide abbé Aubert, que nous connaissions déjà par

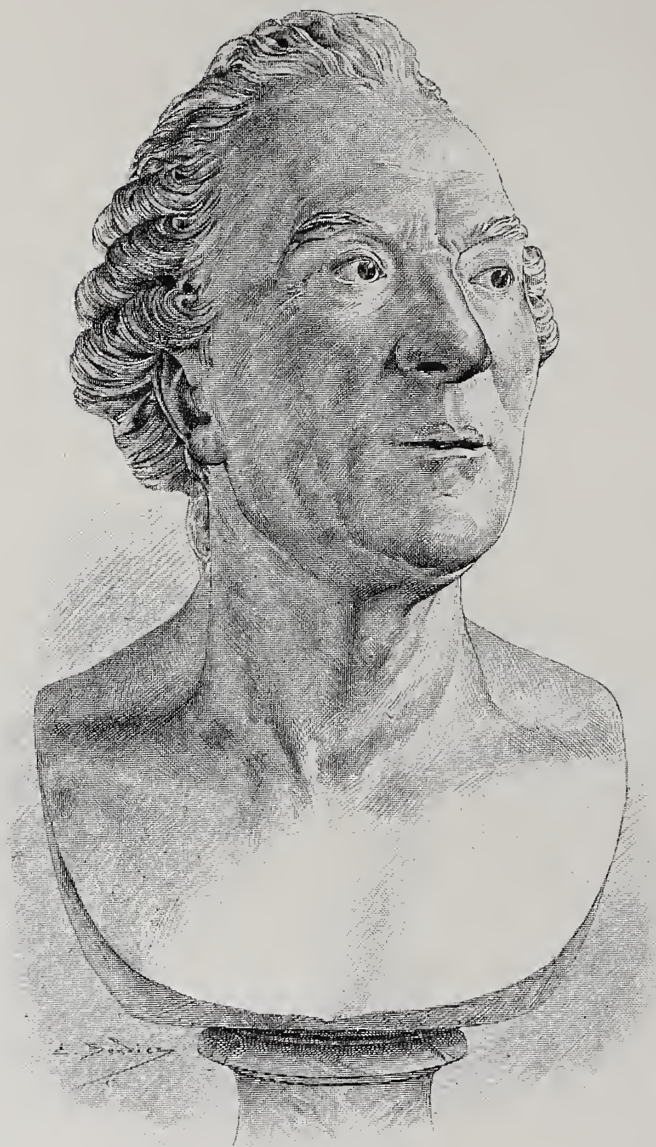


BUSTE DE L'ABBÉ AUBERT, PAR HOUDON.
(Marbre du Musée du Louvre.)

l'admirable pastel de La Tour, à Saint-Quentin; voyez ce Mirabeau et ce Voltaire, de Versailles, tous deux formidables par l'état d'âme qui palpite en leurs yeux. Y a-t-il eu jamais des interrogations aussi profondes de l'énigme humaine?

A cette exposition mémorable de 1778, figurait, je viens de le dire, la *Diane*

chasseresse. Dès 1776, Houdon avait terminé le modèle en plâtre de la figure entière. On connaît trop cette célèbre et merveilleuse statue pour qu'il soit utile de la décrire; nos reproductions sont, du reste, sous les regards du lecteur. Qui n'a été conquis, par cette sveltesse, par cette chaste nudité, ce port de déesse, cette démarche cadencée et légère? M. de Montaiglon l'a dit dans une formule heureuse, c'est la Diane de Jean Goujon qui s'est levée et mise en marche. Houdon avait fait le modèle pour le duc de Saxe-Gotha; mais la pudeur effarouchée du principicule germanique la lui avait laissée pour compte. Catherine II, moins collet monté, en commanda un marbre; c'est la Diane qui, dans sa blancheur éblouissante, resplendit au Musée de l'Ermitage. Peu après, l'artiste la coula lui-même en bronze, car Houdon était, non seulement son propre praticien, mais aussi son propre fondeur, et un fondeur sans rival. Ce rude plébéien aimait les besognes manuelles. « Quand bien même vous auriez pour 500,000 francs de métier, aurait-il pu dire, comme Ingres, ne manquez pas d'en acheter encore pour vingt-cinq centimes si vous en trouvez l'occasion. »



BUSTE DE BUFFON, PAR HOUDON.
(Marbre du Musée du Louvre.)

Il y aurait une étude à faire sur Houdon fondeur. Le Louvre possède l'exemplaire en bronze de la Diane, celui-là qui figura à la vente après décès de l'artiste et qui demeura jusqu'à sa mort dans la cour de la Bibliothèque; un autre avait été commandé par M. Gérardot de Marigny, un riche amateur de l'époque; un troisième enfin, fondu en 1839, a été légué au Musée de Tours par Mme Vve Baron[1].

1. L'exemplaire du Louvre porte sur la plinthe la signature *Houdon 1790*, qui indique la date de la fonte; celui de Tours, celle de 1776, qui est la date du plâtre et qui a été conservée par le fondeur de 1839.

L'exemplaire du Louvre, retouché au ciselet, avec une délicatesse infinie, avait autrefois une patine incomparable, d'un brun doux tirant sur le fauve, — la patine de Houdon; un moulage récent, maladroitement conduit, l'en a dépossédé en partie et lui a retiré, hélas! sa fleur la plus précieuse. Des témoignages irrécusables



BUSTE DE LOUIS XVI, PAR HOUDON.
(Marbre du Musée de Versailles.)

nous apprennent que l'artiste avait eu pour modèle, dans l'exécution de cette figure d'un caractère à la fois si idéal et si réel, la toute charmante Odéoud, dont il exposa le buste au Salon de 1781.

Dans le marbre, le pied qui est en l'air est soutenu par une touffe de roseaux; le bronze permettait la suppression de cet artifice, et le mouvement y a pris toute sa légèreté.

Houdon, naturellement, devait s'attaquer à plusieurs reprises à la physionomie des deux hommes les plus célèbres de son temps : Rousseau et Voltaire. De chacun d'eux, il fit une statue assise et plusieurs bustes. Pour Rousseau, les meilleurs sont ceux du Louvre et de l'École des Beaux-Arts. L'auteur des *Confessions* prêtait peu à la statuaire. Quant au modèle de la figure assise, il n'a été fait qu'en plâtre, et ce plâtre a disparu. Les bustes de Voltaire, par Houdon, sont légion; il n'en est point d'indifférent. Devant cette physionomie mobile, ironique, le maître s'est surpassé. Ceux que je préfère peut-être sont le buste, en bronze et sans perruque, du Louvre, celui de Versailles, en marbre et à perruque, daté de 1782 (il devrait être au Louvre), celui de la Comédie-Française, de 1778, et celui du ministère de l'intérieur. Le marbre du *Voltaire assis* est, on le sait, au foyer de la Comédie; le modèle original en plâtre est conservé à la Bibliothèque nationale, où personne ne songe à l'aller voir (il devrait être également au Louvre, en regard de la Diane). Devant le Voltaire de la Comédie, l'admiration se fait humble. C'est une de ces créations sublimes, un de ces bonheurs de ciseau qui ne se rencontrent pas deux fois en dix siècles. Si toute la sculpture française devait un jour disparaître et s'il ne devait en subsister qu'un seul vestige, je demanderais grâce pour le Voltaire. Tout ce qui peut concourir à la perfection d'une œuvre humaine s'y trouve réuni : l'esprit de la touche, le charme incomparable de l'exécution, l'invention géniale de la pose et ce je ne sais quoi de fugace, d'immatériel, qu'on pourrait appeler le frisson de la vie. Qui n'a contemplé l'original dans ce foyer du Théâtre-Français, où sont groupées tant de merveilles? Qui n'a vu le maigre vieillard courbé par l'usure de l'âge, le corps enveloppé de sa douillette? Qui n'a vu ses mains tremblantes, transparentes à force d'être maigres, posées sur l'appui du fauteuil, ce visage extraordinaire, ce masque sarcastique où la vivacité du regard s'accuse comme une flamme? Le marbre du *Voltaire assis,* primitivement destiné à l'Académie, avait été commandé à Houdon par Mme Denis, la nièce de Voltaire; celle-ci, qui avait eu à se plaindre des railleries des encyclopédistes, lors de son mariage avec Duvivier, l'offrit à la Maison de Molière. Malgré les efforts de l'État pour mettre la main sur un monument d'une si rare valeur, le philosophe de Ferney est toujours resté, et très légitimement, au milieu des comédiens [1].

La gloire de Houdon avait reçu un nouveau lustre, de la commande qui fut faite à l'artiste d'une statue de Washington, pour le parlement de Virginie. Cette statue, exécutée en marbre, décore le Capitole de Richmond. Le grand citoyen y

1. Nous avons confié au grand talent de M. Gaujean le soin de rendre par la gravure cette merveille de l'art. La reproduction qu'il a faite du *Voltaire* de Houdon a été placée en tête de notre ouvrage, comme la marque et l'égide d'un livre destiné à mettre en lumière quelques-unes des plus belles conquêtes du génie français.

est représenté en costume de général. Je renvoie, pour les détails de cette grosse affaire, qui occupa Houdon pendant plusieurs années et motiva un voyage en Amérique[1], à la notice de MM. de Montaiglon et Duplessis. M. Marshal, dans la



BUSTE DE MIRABEAU, PAR HOUDON.
(Terre cuite du Musée du Louvre.)

Vie de Washington, loue l'extraordinaire vérité de l'œuvre de Houdon et déclare que le modèle y est aussi parfaitement représenté qu'un homme vivant le peut être au moyen du marbre. Comme la Diane, comme le Voltaire, elle serait, au dire de

1. Houdon s'embarqua au Havre avec Franklin, le 22 juillet 1785; il resta quinze jours à Philadelphie, auprès de Washington, fit ses modèles et revint en France; il était de retour le 4 janvier 1786.

ceux qui l'ont vue, belle sous tous les angles et de tous les côtés, ce qui est le propre de la véritable statuaire.

Après ces derniers efforts, l'âge arrivant, le génie de Houdon décline peu à peu. Les Salons de 1791, de 1793, de 1800, de 1801, de 1802, de 1806 et de 1808 montrent cependant des bustes qui rappellent sa grande manière, tels le La Fayette et le Louis XVI de 1790, le Duquesnoy, tous trois à Versailles, et le Bonaparte du Musée de Dijon. Je donne ici un dessin du Louis XVI; on ne pouvait tirer parti plus noble, plus avantageux de la figure de l'infortuné roi; la draperie qui enveloppe le buste est une trouvaille. Houdon a mis aussi, dans la figure chafouine, à longs cheveux plats, de l'économiste Cyprien Duquesnoy, les qualités les plus rares de son sentiment physionomique [1].

En 1812, l'artiste expose encore deux statues, celle du général Joubert et le Voltaire habillé à la romaine, qui se trouve aujourd'hui relégué dans les caves du Panthéon; elles sont médiocres. C'est la fin. On le voyait errer, comme un corps dont l'âme serait absente. Tous les soirs arrivait à la Comédie, soutenu par un domestique, un petit vieillard, au regard singulier, qui, dès l'ouverture des portes, s'asseyait dans une stalle voisine du milieu; il sortait de sa poche des fragments de porcelaine, des cailloux, qu'il caressait du pouce, de ce mouvement familier aux sculpteurs; puis, après avoir mis sur sa tête un bonnet noir à pattes descendant sur les oreilles, il s'endormait d'un sommeil profond jusqu'à la fin de la représentation. C'était l'illustre auteur du *Voltaire*. De cette force souveraine, qui avait été presque dieu par la puissance de vie, il ne restait qu'une lueur vacillante. Houdon s'éteignit doucement, le 16 juillet 1828, à dix heures du matin.

Il n'eut pas d'élèves; il n'en pouvait avoir. N'ayant rien reçu de la tradition, il n'avait rien à lui transmettre. Mais il laissait à ses descendants des exemples d'une vérité éternelle et à sa patrie une gloire que rien ne saurait ternir [2].

Vassé, Julien, Boizot et quelques autres artistes de second plan. — L'Art décoratif. — Rien n'est à dédaigner dans le cours de cette époque féconde. Derrière le premier plan se meuvent encore des figures intéressantes. Le talent foisonne, et

1. Le Musée de Versailles renferme une douzaine de bustes de Houdon, pour la plupart de premier ordre. Il est infiniment regrettable que ces bustes, si glorieux pour notre histoire artistique, soient disséminés et presque perdus au milieu du fatras de moulages qui encombrent les galeries du château. Nous appelons de tous nos vœux le moment où ces chefs-d'œuvre prendront place au Louvre. Se figure-t-on l'effet d'une telle réunion dans la salle consacrée à Houdon? Tout au moins est-il à souhaiter que ces bustes soient groupés dans une salle spéciale avec les autres originaux de grande valeur, comme les Warin, les Coysevox, etc., que possède le Musée de Versailles.

2. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que la meilleure et la plus vivante représentation de la figure de Houdon qui nous soit parvenue fait partie de l'admirable suite de petits portraits exécutés sur nature, par Boilly, pour le tableau représentant l'*Atelier d'Isabey*. Parmi ces vingt-sept études que possède aujourd'hui le Musée de Lille, je note ceux de Chaudet, de Lemot, de Percier, de Taunay, d'Isabey, de Girodet, de Gérard, de Carle Vernet.

la limite est parfois difficile à reconnaître entre les initiateurs du mouvement et ceux qui ne sont que d'habiles disciples. Vassé, Julien, Boizot, Edme Dumont, Lecomte, Stouf, Berruer, Mouchy, Tassaert, Dejoux, Nini le sculpteur de médaillons,



LA DOULEUR, PAR VASSÉ.
(Figure en marbre du Musée du Louvre.)

Bridan, Foucou et d'autres ont signé des œuvres dont il faudrait dire un mot.

Je ne sais pourquoi les dictionnaires font fi de Vassé. Mais il est parfois fort agréable, ce Vassé; il a sculpté une figure charmante pour le tombeau du comte de Caylus, et d'autres morceaux qui témoignent d'un goût fin et d'une réelle habileté. Il fut d'ailleurs prix de Rome, académicien, et le reste. Bouchardon le compta

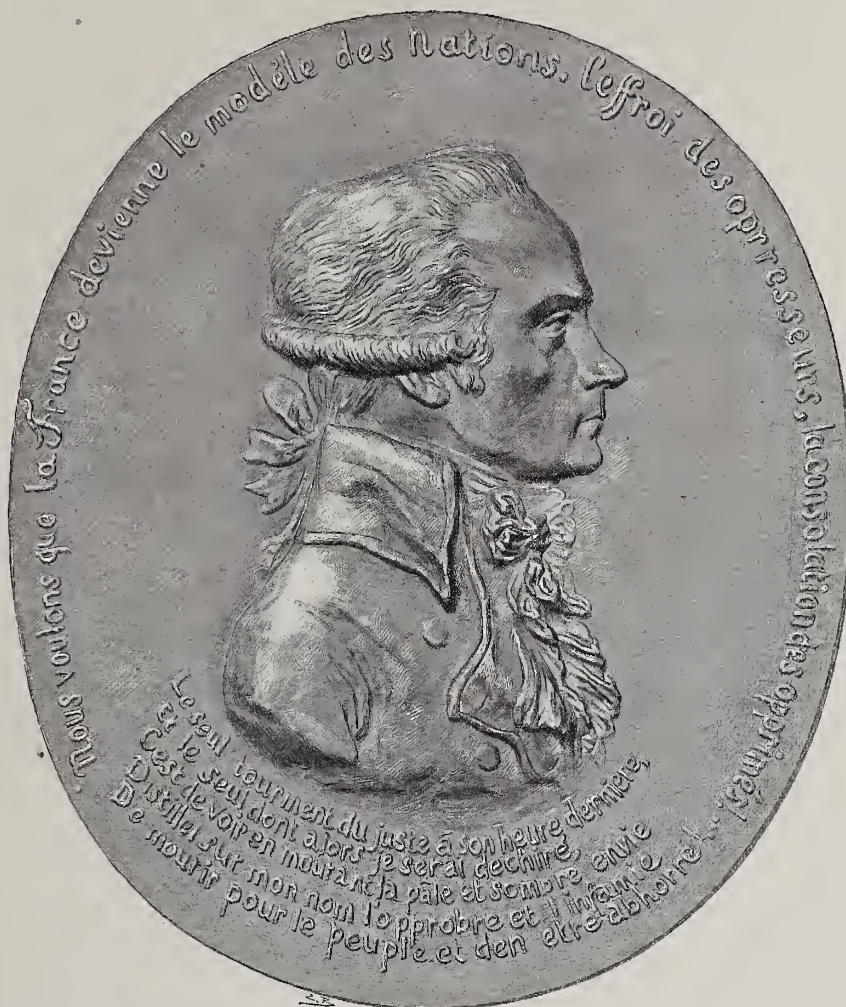
parmi ses élèves. Vassé mourut en 1772, à l'âge de cinquante-six ans. On rechercha surtout son talent pour la sculpture funéraire. Son œuvre principale, en ce genre, eût été le tombeau du roi Stanislas, à Nancy; mais il n'acheva que la statue. Il avait la spécialité des « pleureuses ». M. Courajod a démontré que la figure de la *Douleur,* exposée au Louvre parmi les inconnus et provenant du Musée des Petits-Augustins, était destinée au monument du comte de Caylus, qui avait pris Vassé en amitié après la mort de Bouchardon. Cette figure a été mise au Louvre en pendant d'une autre du même genre, de Broche, exécutée pour le tombeau du marquis du Terrail, aux Théatins. L'œuvre de Broche est médiocre; celle de Vassé, au contraire, a de la grâce, de la délicatesse, un faire précieux qui rappelle un peu l'art du temps de Louis XIII. On doit à Vassé le médaillon de Caylus, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et celui de Chevert, à Saint-Eustache, et on cite, parmi ses meilleurs ouvrages, le tombeau de la princesse Galitzin, une Diane, pour Sans-Souci, et une Baigneuse pour le château de Dampierre.

Par compensation, Pierre Julien, du Puy-en-Velay (1731-1804), n'a pas besoin d'être présenté au public. Sa *Jeune fille à la Chèvre,* du Musée du Louvre, qu'il composa en un jour d'heureuse inspiration, pour la laiterie de la reine, à Rambouillet, est un morceau consacré par les éloges de Quatremère de Quincy et par l'admiration de plusieurs générations de visiteurs. Julien, prix de Rome et académicien, y avait fait honneur à son maître, Guillaume Coustou. Son nom vivra donc dans une œuvre aimable, tout animée de grâce et de naturel, d'un modelé souple et adroit, d'une fraîcheur d'exécution extrême, claire en ses intentions et harmonieusement composée. J'ai pensé qu'elle méritait d'être reproduite ici par l'héliogravure. C'est là un de ces sujets faits pour l'image. La *Jeune fille à la Chèvre* avait été exposée au Salon de 1791. Quelques années auparavant, l'artiste s'était signalé à l'attention des amateurs par une fort belle statue de *La Fontaine,* commandée pour le roi, qui se trouve aujourd'hui perdue, oubliée, dans un vestibule du palais de l'Institut. Il y a là, dans cet endroit étroit et obscur, cinq ou six marbres, comme le Corneille et le Molière de Caffiéri, le Pascal de Pajou, le Montesquieu de Clodion et le Racine de Boizot, qui mériteraient vraiment, pour la bonne renommée de l'Académie et l'honneur de l'art français, d'être mis en lumière. Nous avons en France de ces indifférences inexplicables.

Boizot, que je viens de nommer, était digne d'un meilleur sort dans l'histoire. Qui connaît cet élève de Slodtz? Qui s'en occupe? Boizot, l'auteur de cette statue de Racine, que personne ne peut voir, et qui est excellente; Boizot, l'auteur de plusieurs bustes qui ne sont pas loin de rivaliser avec ceux de Houdon.

Louis-Simon Boizot était fils d'Antoine Boizot, peintre et dessinateur de la

Manufacture des Gobelins; il était né à Paris le 9 octobre 1743 et décédé dans la même ville le 10 mars 1809. Prix de Rome en 1762, académicien en 1773, il avait été attaché, à la fin de sa carrière, comme sculpteur à la Manufacture de Sèvres. C'est à ce titre qu'il a fait, pour être tiré en biscuit, un petit buste de Bonaparte, qui est une



MÉDAILLON EN BRONZE DE ROBESPIERRE.
(Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale de Paris.)

merveille de sincérité et de caractère. On lui doit aussi les bustes de Joseph II, à Versailles, et de Racine, à la Comédie-Française.

Rolland, l'auteur de l'*Homère,* dont je dirai quelques mots au chapitre suivant, et Edme Dumont ne sont pas moins intéressants que Boizot pour la sculpture des bustes. Ils en ont fait d'excellents, comme en témoignent ceux de Pajou, de Suvée et de Marceau, que possède le Louvre. Je serais tenté d'attribuer à Rolland le très remarquable buste d'un ci-devant Joseph Vernet, devenu un Soufflot le Romain et exposé dans la salle Chaudet. Le Soufflot en question était l'architecte de la belle ordonnance de l'hôtel Montholon, sur le boulevard Montmartre, et le neveu du grand Soufflot, l'auteur du Panthéon. L'idée de cette attribution m'est venue en

comparant attentivement ce buste avec celui de Suvée. C'est le même faire, surtout pour les cheveux et le tour d'ébauchoir qui fait briller la pupille. A Rolland encore, je ferais volontiers honneur d'un admirable médaillon de Robespierre, dont l'épreuve unique, provenant du legs Turgot, appartient à notre Cabinet des Médailles. Cette œuvre anonyme est digne au plus haut point d'être signalée à l'admiration des amateurs. Elle est plutôt d'un sculpteur que d'un médailleur de profession, et je crois y retrouver, comme dans le Soufflot, certains indices caractéristiques de la manière de Rolland. J'en donne ici la reproduction.

Il me faut encore accorder une mention : à Pierre Berruer, pour son buste de Destouches, de la Comédie-Française, pour sa statue du chancelier d'Aguesseau, du palais de Compiègne, pour ses cariatides du théâtre de Bordeaux, et surtout pour son grand bas-relief de l'École de médecine, à Paris, représentant *Louis XV ordonnant la fondation de l'École de chirurgie,* une des meilleures productions de la sculpture décorative au XVIIIe siècle, une vraie réussite de dessin et d'exécution; à Stouf, pour son délicieux morceau de réception à l'Académie, la *Mort d'Abel,* une bonne fortune qui n'eut point de lendemain; à Tassaert, un Belge francisé, pour son joli marbre de l'*Amour,* au Musée du Louvre; à Lecomte, l'adroit élève de Falconet et de Vassé, sculpteur attitré de Mme du Barry, à Louveciennes, pour ses agréables bustes de femme; à Bridan le père, un maniériste insupportable, pour l'habileté technique qu'il a déployée dans l'exécution du groupe colossal, en marbre, l'*Assomption de la Vierge,* qui décore le chœur de la cathédrale de Chartres; à Mouchy, le neveu et collaborateur de Pigalle, pour ses travaux décoratifs à l'Hôtel des Monnaies et à l'École militaire, et pour son élégant fronton de l'Hôtel des Fermes, à Reims; à Dejoux, pour quelques bons monuments funéraires, notamment celui de l'abbé Dubuisson, à l'église de Magny-en-Vexin, et pour une fort belle statue en bronze de Desaix, qui fut fondue par les royalistes en 1816.

Et je n'ai rien dit des inconnus, de cet Attiret, par exemple, qui a fait le ravissant buste de jeune fille de la collection Marcille; de ce Couriger, qui a sculpté le buste de Beaumarchais — le seul ressemblant que nous ayons — aujourd'hui à la Comédie-Française; je n'ai même pas parlé de Benjamin Duvivier (1730-1819), le graveur en médailles du Roi, merveilleux en sa partie, l'égal des plus grands de tous les temps, et que ses innombrables chefs-d'œuvre ont illustré en France, en Europe, en Amérique; ni de J.-B. Nini (1717-1786), le charmant et original Nini des portraits-médaillons en terre cuite, un artiste blaisois, dont le talent, aujourd'hui fort goûté des amateurs, était naguère très dédaigné[1].

1. Consultez : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Duvivier,* par Quatremère de Quincy (Paris, Didot, 1821); et *Notice sur J.-B. Nini et ses terres cuites,* par M. A. Villers, conservateur du Musée de Blois (1862).



Héliog. Dujardin | Imp. Eudes & Chassepot

LA JEUNE FILLE A LA CHÈVRE

(Marbre de Julien, au Musée du Louvre)

Lib. Imp. Réunies.

On cite, parmi les meilleures œuvres de Nini, trois portraits de Louis XV (1770), deux de Louis XVI et deux de Marie-Antoinette (1774 et 1779), plusieurs de Franklin, dont un de 1777, excellent, les portraits de Cagliostro, de Mme de Nivenheim et de Mme Grimod de La Reynière. L'exécution de Nini est grasse et délicate tout à la fois; elle est précieuse sans manière. C'est du bon XVIIIe siècle. Le Musée de Blois possède la plus belle série connue de ses médaillons, — quarante-deux, je crois.

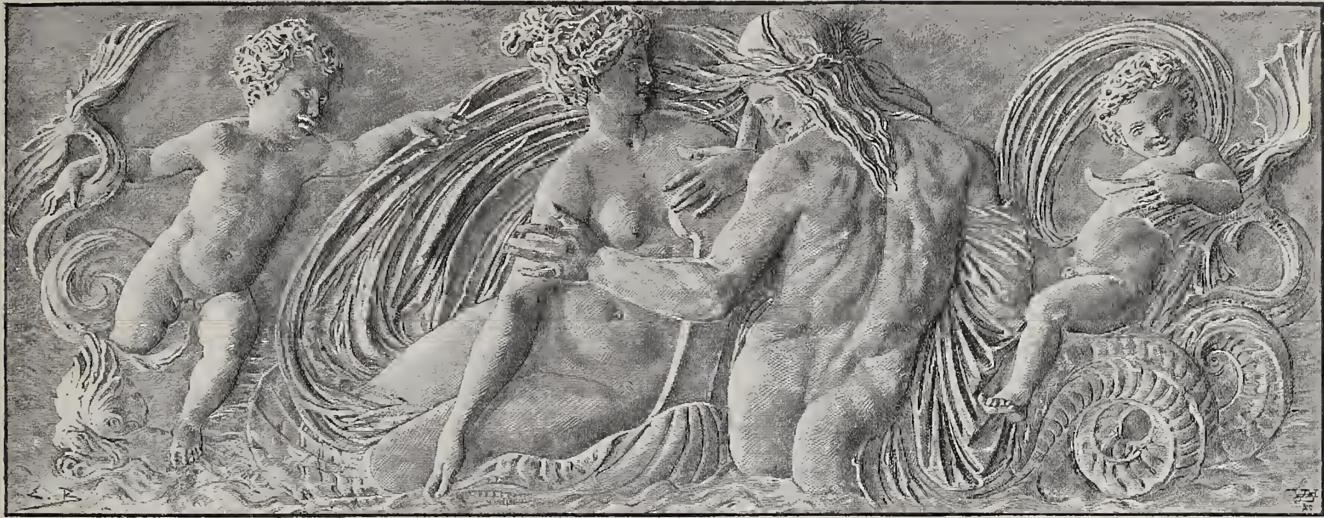
Quant à Duvivier, fils de Jean Duvivier, l'habile graveur de la Monnaie sous Louis XIV, c'est un maître médailleur dans toute l'acception du terme; il continue, avec un art inimitable, les traditions des Bertinet, des Mauger, des Roussel et des Bernard. Son entente de la composition des revers et son sentiment physionomique n'ont été surpassés que par Dupré et Warin. Il a même plus de finesse encore et de brillant que ses devanciers. Parmi tant de portraits que Duvivier a signés de son nom, je me contenterai de rappeler les médailles de son père, de l'abbé Barthélemy, garde du Cabinet de France, de Necker, de Bailly, de Washington, de l'abbé de l'Épée, de la princesse Troubetskoï. Nul ne savait, comme lui, dégrader les plans et assouplir les reliefs. On s'est trop peu occupé, je l'ai déjà dit, de la médaille française. Avec la méthode de la fonte au moule et à la cire, comme dans les médaillons des Valois et dans certains médaillons de Dupré, ou avec le procédé plus sec de la frappe au coin et au balancier, nous avons produit des chefs-d'œuvre qui touchent au grand art par les côtés les plus nobles, les plus fins et les plus rares. L'époque de Louis XV a, d'ailleurs, été particulièrement féconde. Duvivier eut des émules, comme Roëttiers et Fontaine, qui ont attaché leur nom à d'admirables effigies.

Le cadre de cet ouvrage ne me permet pas de jeter un coup d'œil sur l'essor de notre art décoratif durant ce prodigieux XVIIIe siècle. Je le regrette, car si les sculpteurs français n'avaient pas de rivaux, nos architectes, nos décorateurs et nos ornemanistes en avaient encore moins. Les cours d'Europe se disputaient à l'envi les Robert de Cotte, les Boffrand, les Oppenord, les Lassurance, les Le Blond, les Leroux, les Cuvillier, les Cauvet, pour bâtir et décorer leurs demeures. C'était en France et à l'étranger une germination de merveilles dont l'esprit reste ébloui. L'originalité de l'invention, l'appropriation des formes aux besoins, la saveur d'une exécution copieuse et forte, tout se réunissait dans ce génial concept du décor architectural pour frapper les yeux des plus agréables sensations. Les architectes avaient à leur service des dessinateurs, des bronziers, des menuisiers, des stuqueurs, des doreurs, qui étaient des maîtres en leur spécialité. Comme au Moyen Age,

l'art était un. L'enseignement de la maîtrise avait maintenu le lien. Il n'y avait point de petit métier. Des hommes de la plus haute valeur ne pensaient point déchoir en appliquant leurs talents à des besognes d'apparence secondaire. Quelle époque, celle qui vit un Boffrand composer la décoration de l'hôtel Soubise, de la Chancellerie d'Orléans, de l'hôtel Samuel Bernard, — récemment détruit, — des petits appartements de Louis XV à Versailles, du grand palais de Wurzbourg; un Oppenord décorer le Palais-Royal; un Aubert fournir les plans des Grandes Écuries de Chantilly; un Lassurance élever le Palais Bourbon; un Antoine, un Louis, un Gabriel, construire des ensembles d'une splendeur décorative et d'une harmonie aussi parfaites que celles qui règnent dans les grands escaliers de la Monnaie et de l'École militaire, dans le théâtre de Bordeaux, dans les galeries du Palais-Royal et dans les palais de la place Louis XV!



MOTIF ORNEMENTAL PAR GIRARDON.
(Jardins de Versailles.)



FRISE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(Musée du Louvre.)

CHAPITRE VII

DU PREMIER AU SECOND EMPIRE.
LA RÉACTION DAVIDIENNE. — LA RESTAURATION. — PRADIER ET DAVID D'ANGERS, FRANÇOIS RUDE ET ANTOINE-LOUIS BARYE.



Rien n'est stable en ce beau pays de France. A la libre expansion du règne de Louis XV, allait succéder une période d'asservissement, d'incertitude et d'anémie. Sous Louis XVI, on peut déjà prévoir la réaction préparée par les philosophes et les théoriciens du goût, les Caylus, les Winckelmann, les Lessing, les Mengs et autres. Cette fois, il ne s'agit plus d'influence italienne, mais d'Antiquité, d'Antiquité exclusivement à la romaine. Les découvertes d'Herculanum et de Pompéi, — fait capital dans l'histoire de l'art, — avec tous les travaux critiques qui en découlent, orientent l'Europe vers l'imitation des formes antiques. Pendant le dernier quart du XVIII[e] siècle, cette tendance, modérée d'abord par la grande personnalité de nos architectes, reste délicate, discrète et fine. Elle produit cet art Louis XVI,

délicieusement composite, et qui n'a, en somme, que les apparences de l'Antique. Mais 1789 apparaît, et avec la chute de la Royauté triomphe le Tiers, c'est-à-dire l'âme bourgeoise. N'oublions pas que cette terrible Révolution, qui bouleverse les mœurs, qui fait trembler l'édifice social sur ses bases et fait arriver au jour une génération nouvelle, sortie du peuple, se réclame — en matière d'art, s'entend — des plus maigres idées. Par principe d'abord, par inexpérience ensuite, elle cherche une esthétique toute faite qui soit comme le contre-pied de ce qui était en honneur sous la Monarchie, de ce qui faisait le luxe et le plaisir des nobles. Singulière antithèse! Ces farouches républicains sont tout férus d'admiration pour les traditions classiques. C'est le propre des démocraties. Celle de 1789 cherche à se modeler sur les exemples de la République romaine et copie avec soin ses symboles extérieurs. On ne rêve que liberté, affranchissement, et l'on s'adresse à la plus étroite domination intellectuelle.

Dans cet effondrement d'une vieille société, surgit un homme, pédagogue inflexible, puissant par le talent, par la volonté, par la rigueur des idées dont il s'est fait le protagoniste; cet homme, ami de Robespierre et ensuite familier de Napoléon, on l'a nommé, c'est David. Il prend la tête du mouvement, lui donne son impulsion, le dirige pendant la période révolutionnaire comme sous l'ère impériale. De même que Le Brun, au temps de Louis XIV, il est le peintre officiel, le Maître entouré de ses disciples, qui a seul droit d'être écouté. Si, en peinture, champ plus vaste, il subsiste quelques cœurs indépendants, quelques âmes libres, qui cherchent la vérité dans leur propre fonds, comme Prud'hon, comme Gros, en sculpture, il n'en va pas ainsi, car aux doctrines de l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines* et de la *Mort de Socrate* vient s'ajouter une influence toute-puissante venue de l'étranger, celle de Canova.

Une seconde Renaissance, plus déprimante que l'autre et s'autorisant des principes gréco-romains les plus absolus, fait table rase de ce qui avait cours au siècle précédent. L'habile, le séduisant Canova, qui, par deux fois, est appelé à Paris, et qui a toute la faveur de l'empereur, achève ce que l'enseignement de David avait si bien préparé. Joignez-y encore, pour la décoration, l'action dominatrice et l'immense réputation de Percier, adaptateur merveilleusement adroit et ingénieux de ce style néo-pompéien, qui est communément dénommé *Style Empire*, et que l'engouement de nos amateurs vient de remettre à la mode; pensez à des bronziers comme Thomire, à des ébénistes comme Jacob, et vous aurez un aperçu du caractère très particulier que prend l'art de cette époque[1].

1. Thomire est un véritable artiste. Par sa connaissance du dessin et son aptitude à modeler la ronde bosse il s'élève au-dessus de son métier de décorateur et de bronzier. La Toilette, la Psyché et le Berceau en argent doré qu'il

Le talent ne manque pas, la France en est toujours prodigue, mais la veine d'invention s'est refroidie brusquement dans une imitation emphatique des Anciens; alourdis par cette atmosphère académique, nos artistes marchent d'un pas guindé et solennel. Une courte promenade au Louvre montrera les témoignages accablants de cette oblitération du sens de la vie. Voyez les œuvres glacées de Callamard, de Milhomme, de Delaistre, de Debay, de Deseine, de Moitte, de Bra, d'Espercieux, de Ramey père, de Lesueur et autres gens à casque. Quelle creuse et vaine rhétorique! Ceux qui, plus âgés, avaient précédemment donné des signes d'individualisme se trouvent malgré eux entraînés dans le courant. C'est le cas de Rolland, qui, en 1812, sculpte son *Homère*, du Louvre, dont la formule correcte allait être portée aux nues; d'Edme Dumont, de Lemire, et, jusqu'à un certain point, de Houdon, dont les dernières œuvres trahissent l'inquiétude du milieu ambiant. Ceux mêmes que la nature a favorisés de dons particuliers, parmi les jeunes, émergent à peine du commun niveau, et cependant des artistes comme Chaudet, Cortot, Cartellier et Lemot, comme les Seurre et Bosio, auraient pu, en d'autres temps, laisser dans le sillon de l'art une empreinte personnelle. Il n'y a que Chinard et Giraud qui résistent, mais ce sont des portraitistes, et pour le portrait, heureusement, notre école conserve une partie de sa verdeur séculaire et de sa naturelle sincérité.

Chaudet partage avec Canova les faveurs officielles; c'est un homme d'une incontestable habileté, dont les œuvres, malgré leur raideur convenue, méritent l'attention, d'autant que sa carrière a été courte. Lorsqu'il mourut en 1810, à l'âge de quarante-sept ans, après avoir parcouru brillamment tous les échelons de la hiérarchie, il allait recevoir le grand prix décennal pour sa statue de Napoléon en César, qui occupa le sommet de la colonne Vendôme jusqu'en 1814[1]. L'original de son buste de Napoléon, devenu classique, exécuté pour le cabinet du souverain, appartient aujourd'hui au Musée d'Arras. Chaudet était, sous des dehors majestueux, un sculpteur délicat, sensible aux gracilités féminines, qui au fond n'oubliait pas qu'il était l'élève de Stouf. Nos décadents, épris des subtiles recherches du symbolisme, trouveront certainement un vif plaisir à regarder des groupes comme ceux de la *Sensitive*, de *Paul et Virginie*, d'*Œdipe rappelé à la vie par le berger Phorbas*, et surtout comme celui de l'*Amour*, au Musée du Louvre. Chaudet fournit aussi le modèle de la statue

exécuta, sur les dessins de Prud'hon, pour l'impératrice Marie-Louise, donnent la plus haute idée de ses talents. Le berceau du roi de Rome existe encore dans le Trésor impérial de Vienne. C'est une merveille d'exécution.

1. Enlevée par les royalistes, elle fut détruite en 1833 et remplacée par une autre statue de l'empereur, en redingote et en petit chapeau; l'œuvre nouvelle, due à Seurre le jeune, fut fondue avec le bronze provenant des canons pris sur l'ennemi à la conquête d'Alger. Sous la Commune, la colonne fut déboulonnée; lors de sa réédification sous la troisième République, on reprit le modèle de Chaudet, et la redingote grise, jugée séditieuse, rentra en magasin. Le Napoléon de Seurre est une œuvre finement étudiée et d'un bon style; la silhouette surtout en est heureusement trouvée. Le modèle réduit de cette statue appartient au Musée de Versailles.

de la *Paix*, en argent, autrefois aux Tuileries, maintenant dans notre Musée national.

Cartellier (1757-1831), l'élève de Bridan, apparaît à l'opposé de Chaudet. La grâce lui demeure indifférente, mais il a des convictions fortes, un sentiment élevé de son art, et il est susceptible, à l'occasion, d'indépendance vis-à-vis des théories en vogue, capable même de secouer le joug du poncif pour donner corps à une belle pensée de sculpteur, témoin son bas-relief du *Char de la Gloire*, au-dessus de la porte de la Colonnade, au Louvre, ou son *Vergniaud à la tribune*, du Salon de 1808. Cartellier avait, du reste, le sens de la vie, et il a touché à plusieurs reprises au portrait avec une réelle intelligence du moderne (statues du général Pichegru, à Versailles, du général Valhubert, à Avranches, de Vivant-Denon, au cimetière de l'Est et au Musée de Chalon-sur-Saône, de l'impératrice Joséphine, à l'église de Rueil). Il forma un atelier très suivi. Rude, son élève, lui doit beaucoup, et c'est là un éloge qui compte.

Le sens de la vie! Voilà un mot pour surprendre quand on parle de l'art du premier Empire. Et cependant, en cette France si bien douée pour le portrait, il reparaît à l'encontre des objurgations d'une vaine philosophie. Notre sentiment instinctif de l'observation triomphe encore de tous les sophismes que le pédantisme accumule sur sa route. Le sens de la vie dirige la main des artistes modelant les bas-reliefs et les trophées de la colonne Vendôme, d'un caractère si mordant, si contemporain; c'est lui qui anime d'un fin souci de l'histoire les charmants bas-reliefs du petit arc de triomphe du Carrousel, dû à la collaboration de Percier et de Fontaine[1]; c'est lui qui apportera tant de grandeur à la décoration de l'Arc de l'Étoile; c'est lui, enfin, qui, en regard d'indigentes compositions, maintient dans l'exécution des bustes quelques-unes des qualités du XVIIIe siècle.

Ce respect de la vérité contemporaine et du travail sur nature, on le retrouve par bouffées chez Lemot, qui compose une jolie figure de femme couchée, intitulée la *Contemporaine;* chez Dupaty, dans sa *Biblis*, et même chez l'abondant et facile Bosio.

Lemot, de Lyon, était élève de Dejoux. Il avait remporté le grand prix de Rome, en 1790, à l'âge de dix-neuf ans. En 1805, il est de l'Institut, comblé d'honneurs et de commandes, presque l'égal de Chaudet, de Cortot et de Cartellier. Avec du savoir-faire et quelque talent on va vite à cette époque. Lemot avait de l'un et

1. On sait que l'attique de ce gracieux monument, délicate adaptation des modèles antiques, est cantonné de huit figures de soldats en costume du temps, représentant les différentes armes de l'armée impériale; le *Carabinier* de Chinard et le *Sapeur* de Dumont sont les plus remarquables de ces figures; les quatre faces sont décorées des six bas-reliefs suivants : la *Bataille d'Austerlitz*, par Espercieux; la *Capitulation d'Ulm*, par Cartellier; l'*Entrevue de Tilsit*, par Ramey; l'*Entrée à Munich*, par Clodion; l'*Entrée à Vienne*, par Deseine; la *Paix de Presbourg*, par Lesueur. Le char qui couronne l'édicule est de Bosio; il a remplacé les chevaux de bronze rendus à la ville de Venise en 1814.

de l'autre. Il serait injuste, d'ailleurs, de ne point reconnaître un solide mérite au sculpteur qui allait exécuter le grand fronton de la colonnade du Louvre, le Louis XIV équestre de la place Bellecour, à Lyon, et la statue de Henri IV, au Pont-Neuf, à Paris. Lemot mourut en 1827, baron de l'Empire, en son château de Clisson, dont il avait restauré les ruines.

Ses œuvres à intentions allégoriques sont de la dernière insignifiance. Lemot a pratiqué à Rome les plus mauvais exemples de la statuaire antique, en ses pires décadences. Mais lorsqu'au début de la Restauration, en 1817, il est chargé, sur le produit d'une souscription publique, de modeler une représentation équestre du chef de la maison de Bourbon, il se souvient de Dupré. Il étudie avec zèle les gravures et les médailles originales; il se pénètre, sans épargner ni sa peine ni son temps, de tout ce qui peut donner à sa composition un caractère de certitude. De ce long travail est sorti un morceau singulièrement estimable, qui, s'il ne peut prétendre à nous consoler de la perte de l'œuvre primitive, fait encore fort bonne figure sur le terre-plein du Pont-Neuf. La tête du Béarnais est idéalisée; elle rappelle l'élégant chef en bronze du Musée du Louvre et s'éloigne, par conséquent, de la cire réaliste de Chantilly. Le piédestal est orné de deux bas-reliefs représentant l'*Entrée de Henri IV à Paris* et *Henri IV faisant passer du pain aux assiégés par-dessus les murailles*. La statue avait été fondue avec le bronze provenant du Napoléon de Chaudet et du Desaix de Dejoux.

Même labeur attentif, intelligent et judicieux pour le *Louis XIV* de Lyon. Le sculpteur a composé son personnage avec un vif sentiment de l'histoire; de plus, la statue est de belle tournure et se prête à être regardée sur toutes ses faces; j'oserais presque dire que c'est la meilleure statue équestre qui ait été faite en France durant la première moitié du siècle. De ceci il faut grandement tenir compte lorsque, par hasard, le nom de Lemot revient à la mémoire.

Dupaty, de Bordeaux, était le collaborateur de Lemot. Pour avoir fait sa charmante *Biblis changée en fontaine*, il se recommande à notre souvenir. Le sculpteur Suchetet s'en est, je suppose, souvenu, lorsqu'il a composé sa délicieuse *Biblis changée en source*, du Musée du Luxembourg. Entre maints travaux, on avait confié à Dupaty la tâche de remplacer la statue équestre de Louis XIII qui ornait la place Royale avant la Révolution; mais il n'en put achever que le modèle, Cortot en fit le marbre après la mort de Dupaty.

Pour l'objet qui nous occupe, les règnes de Louis XVIII et de Charles X ne sont que le prolongement de celui de Napoléon; ce sont les mêmes goûts, les mêmes doctrines un peu plus appauvries; l'académicien règne en maître et pour longtemps dans les régions où l'on dispose des faveurs. La génération plus jeune des Cortot,

des Bosio, des Foyatier est encore soumise à la discipline rigoureuse de l'idée davidienne.

Le pesant Cortot est une sorte de bœuf au labour. Durant la Restauration, il partage avec Bosio les travaux lucratifs. Nous le retrouverons en parlant de l'Arc de l'Étoile. Au milieu d'une interminable suite de productions insipides et justement oubliées émergent cependant deux ou trois œuvres dignes de quelque mémoire : les bas-reliefs du tombeau de Casimir-Perier, au Père-Lachaise; le *Soldat de Marathon* — une étude de nu magistralement conduite — et le groupe de *Daphnis et Chloé,* tous deux au Louvre. Il travailla aux sculptures de la Chapelle expiatoire, monument dont la décoration, due à Fontaine, caractérise de curieuse façon le style de l'époque, et exécuta en bronze la *Pietà* du maître-autel de l'église de Notre-Dame-de-Lorette.

Temps fortunés pour ceux qui suivaient la filière classique ! Tout leur arrivait à souhait : le prix de Rome, l'Institut, les commandes administratives. Il fallait réparer les dommages de la Révolution. Sous cette pluie bienfaisante, le baron Bosio est un des mieux partagés. Bosio était de Monaco, c'est-à-dire à demi Italien, rempli de finesse et d'entregent, et sa souple main, fort douée pour la pratique du marbre, s'offrait à toutes les besognes. Quelques-uns de ses morceaux, comme la *Salmacis* du Louvre, nous rappellent qu'il était élève de Pajou. Il signait volontiers : F. Bosio, premier sculpteur du Roi. Aucun genre ne lui demeurait étranger, et il passait avec une égale facilité du *Louis XIV* de la place des Victoires, son ouvrage le plus marquant, au *Henri IV enfant,* du château de Pau, dont le Musée de Versailles possède une précieuse répétition en argent. Ses bustes étaient très goûtés en haut lieu; toute la cour de Napoléon posa devant lui, depuis l'empereur jusqu'à la belle Pauline, celle dont Canova venait de faire le portrait en *Vénus couchée,* pour la villa Borghèse. Du reste, Bosio avait emprunté à Canova quelques-uns de ses procédés épidermiques, mais il n'avait pu lui dérober ni la grâce persuasive, ni son élégante et imperturbable correction, ni cette virtuosité étourdissante que le maître italien avait héritée de son illustrissime ancêtre, le chevalier Bernin. Après une laborieuse et honnête vie, Bosio mourut en 1845, âgé de quatre-vingt-deux ans, à peu de distance de Cortot.

Je demande en vain aux représentants officiels de la sculpture française du commencement de ce siècle les manifestations d'une véritable originalité. Il me faut descendre vers deux hommes presque oubliés aujourd'hui, vers deux artistes à saveur de terroir et d'origine provinciale, pour rencontrer un peu de ce que je cherche.

L'un d'eux, Joseph Chinard, naquit et mourut à Lyon (1756-1813); l'autre,

Pierre-François-Grégoire Giraud, était du Luc, près Draguignan. Jal, qui avait connu Chinard dans sa jeunesse, le dépeint comme un homme vif, impétueux et un peu étrange. J'ai cité plus haut le *Carabinier* de l'arc de triomphe du Carrousel, qui est son morceau le plus connu ; il nous avertit déjà que c'est comme portraitiste que Chinard mérite d'être pris en considération. Ses bustes ne sont peut-être pas d'un grand faiseur ; ils décèlent une gaucherie qui confine souvent à la maladresse. Mais quelle naïveté, quelle sincérité et quelle intuitive psychologie ! Comme ils sont bien de leur temps et pris sur le vif du personnage, avec le pli de ses habitudes, l'accent véridique de sa physionomie, la caractéristique fugitive de son costume, le tour particulier de sa coiffure ! Chinard n'entend pas raillerie sur le chapitre de la ressemblance ; il est intraitable, d'où, parfois, très amusant ; il ne lui a manqué qu'un peu de science et de style pour être un des maîtres dans l'art du portrait.

Chinard fut surtout le sculpteur du Directoire et du Consulat. Les Salons du Louvre virent un assez grand nombre de ses ouvrages. Ceux-ci, peu appréciés des générations suivantes, disparurent presque tous de la circulation ; la mode qui pousse actuellement les amateurs vers le goût Empire en a fait réapparaître quelques-uns dans le courant de la curiosité. Chinard employait de préférence la terre cuite ; je me souviens de quelques médaillons d'un travail incisif et curieux. Jal citait, dans la collection d'un certain M. Grièges, collectionneur parisien, ceux du général Domet, de Robespierre jeune, du général Duhesme et de Mme Roland. C'est, du reste, par ses bustes de femmes que Chinard me semble à remarquer. Il y en a deux, à ma connaissance, qui sont du plus délicat sentiment de nature : celui de Joséphine Beauharnais, qui figura en 1867 à l'Exposition de la Malmaison, et celui de Mme Récamier. Le délicieux buste de Mme Récamier, copié par Chifflet et répandu à profusion dans le commerce, a été souvent attribué à Houdon. Il est bien de Chinard. La répétition en marbre qui se trouvait, l'hiver dernier, dans une vente d'objets provenant de Mme Récamier, ne laisse aucun doute à ce sujet. La professionnelle beauté est représentée le col nu depuis la naissance de la gorge, la tête légèrement inclinée. La chevelure, enserrée de bandelettes à l'antique, forme comme un casque de boucles folles qui contraste à ravir avec le potelé des chairs. Les yeux demi-baissés, le sourire qui voltige sur les lèvres, ajoutent à l'expression un charme inexprimable. Lorsque ce buste fut primitivement exécuté par Chinard, il représentait Mme Récamier avec les bras enveloppés d'une draperie qu'elle retenait à la hauteur de la poitrine, laissant son sein gauche découvert. C'est ainsi qu'il fut reproduit en terre cuite. Brillat-Savarin nous apprend, dans sa *Physiologie du goût,* qu'il était possesseur du buste en argile

de sa belle cousine. Ce fut après quelques années, et à la demande de Mme Récamier elle-même, que l'artiste en fit une réduction en marbre, où il supprima les bras et la draperie. Un historiographe de Chinard a parlé avec éloges des bustes de Mme Verninac en Diane, de Mme Alb. de M*** en Sapho, de Mlle Fanny P*** en Psyché[1]. Ces bustes, que je n'ai pas vus, devaient rappeler la grâce séduisante de celui de Mme Récamier. Le Musée de Versailles possède deux bustes d'hommes, ceux du général Leclerc et de Desaix, qui tous deux ont figuré au Salon de 1808; le Musée de Chalon-sur-Saône, un grand vase sculpté de marbre blanc, qui avait été destiné à la Malmaison.

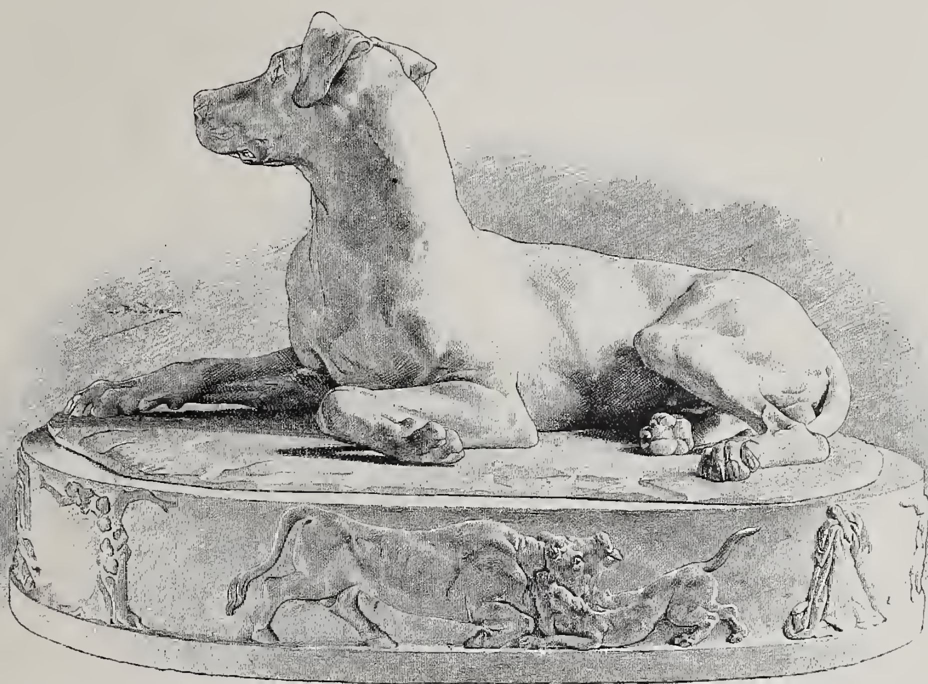
Singulier artiste aussi que ce Giraud, que nous a révélé récemment l'admirable cire du Louvre ! Un original, un indépendant, devant lequel on a d'autant plus de plaisir à s'arrêter que l'homme, comme l'artiste, était demeuré à peu près ignoré. Il a fallu l'entrée en scène d'un monument de haute valeur pour fixer les regards sur un sculpteur qui n'avait jamais cherché la popularité et qui, cependant, à plus d'un titre, était digne d'attention. Dans un milieu d'art asservi, il a su rester libre, désintéressé, s'en allant solitaire dans le chemin choisi. Quand je dis solitaire, ce n'est pas tout à fait juste, car ils étaient deux qui marchaient côte à côte, le maître et l'élève, tous deux, coïncidence bizarre, portant le même nom, et tous deux Provençaux, sans être de la même famille : Jean-Baptiste Giraud, d'Aix en Provence, et François-Grégoire Giraud, du Luc. Tous deux ils vécurent de longues années en Italie, non pour y chercher des enseignements auprès des Romains, mais pour interroger — surprenante nouveauté — les œuvres du *quattrocento* italien ; tous deux enfin, et les premiers à cette époque, ils songèrent à soulever le voile qui, derrière les lourdes obsessions de l'académisme, cachait aux yeux de leurs contemporains la pure lumière des Grecs[2].

Jean-Baptiste Giraud, qui jouissait d'une fortune considérable, avait fait exécuter en Italie quantité de moulages qu'il avait rapportés à Paris et mis généreusement à la disposition des artistes dans son hôtel de la place Vendôme. Il publia à cette occasion un Mémoire intitulé : *Musée olympique de l'école vivante des Beaux-Arts*. C'est dans ce petit cénacle, qui réunissait de fins esprits, comme le comte de Clarac, Granet, Édouard Gatteaux, le comte de Forbin, que sont nées, sous l'inspiration du maître du logis, les *Recherches sur l'art statuaire chez les Anciens et les Modernes*, où l'on trouve des vues d'une hardiesse peu commune.

1. Voyez, à propos de Chinard, l'*Éloge* de J.-B. Dumas, lu le 30 août 1814 à l'Académie royale de Lyon, et la Notice publiée dans l'*Artiste* en 1838.

2. Consultez sur les Giraud la Notice de Miel, et surtout l'excellent article que M. Courajod leur a consacré dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. V, 3e période, p. 307-318).

François-Grégoire Giraud (1783-1836) était le disciple. Il hérita de la fortune et des collections de son protecteur et de son ami. Le prix de Rome lui fut décerné, en 1806, sur un *Philoctète dans l'île de Lemnos*, qui se réclamait beaucoup plus de Puget que de David. En 1808, il adressait à l'Académie un bas-relief en cire, *Éthra pleurant sur la tête de Phalante*, qu'on peut voir à l'École des Beaux-Arts. Le sujet, traité avec une grâce exquise et traduit par un mince relief, rappelle, en une vision lointaine, les bas-reliefs funéraires du Céramique et les métopes du



CHIEN BRAQUE, PAR FRANÇOIS-GRÉGOIRE GIRAUD.
(Marbre du Musée du Louvre.)

Parthénon. Ce que le jeune Giraud vit en Italie, ce sont les grandes écoles du xve siècle, leur admirable sincérité devant la nature. Le Musée du Louvre nous offre de précieux témoignages des préoccupations de notre sculpteur. C'est d'abord un portrait de femme, celui de Mme Langlois, qui a tous les scrupules de ressemblance d'un Chinard; puis un *Chien braque*, modelé à Rome, qu'il exposa en marbre au Salon de 1827. Couché, la patte gauche repliée en arrière, il dresse les oreilles, plisse le front, prêt à suivre un ordre de son maître. Autour du socle ovale se déroule une frise de légers reliefs symbolisant les principales qualités du chien : la Fidélité, le Courage, la Vigilance, l'Agilité. Si l'on se reporte au moment où le morceau a été exécuté, on sera frappé par l'indépendance du motif, la justesse du mouvement et la vérité expressive des formes.

Grâce à la libéralité de M. Montenard, le Louvre a été mis en possession d'une œuvre plus remarquable encore : un groupe funéraire en cire, que l'artiste avait

conçu sous le coup d'une grande douleur, pour perpétuer le souvenir d'une compagne adorée et de deux enfants que la mort lui avait ravis brusquement. Giraud a toujours préconisé, et à bon droit, l'emploi de la cire de préférence à la terre. C'est une cire brune, à patine chaude, polie comme le plus beau bronze, mais avec tout le gras et le fin que comporte la manœuvre de cette substance malléable; elle était destinée, dans la pensée de Giraud, à la fonte d'un bronze qu'il n'eut point le loisir d'exécuter, étant mort lui-même peu de temps après sa femme. Dans cette composition, toute vibrante d'émotion, Giraud s'est séparé de la tradition académique pour se rapprocher du naturalisme puissant de Donatello. Les figures y sont de grandeur naturelle. Épuisée, agonisante, la tête ceinte d'une couronne d'immortelles, la mère serre fiévreusement contre son sein l'enfant qu'elle vient de mettre au jour. Un autre enfant, précédemment décédé, est couché près d'elle. L'enfant mort-né, enveloppé de ses langes, est représenté avec une vérité touchante; de même l'enfant nu qui est étendu contre le côté droit. Le génie du repos éternel semble planer sur ces trois figures.

Tout cela nous avertit que nous touchons à un moment d'évolution, que le Romantisme est proche. Il y a quelque chose dans l'air. Tandis que l'art proprement académique se perpétue avec l'Académie, et que les survivants du groupe David-Canova — Foyatier, Ramey fils, Roman, Bridan fils, Petitot, Caillouette, etc. — continuent imperturbablement leurs tranquilles besognes, il en est d'autres qui semblent agités d'un vague besoin de secouer le joug des Romains. Nous allons les retrouver tout à l'heure; ils seront l'honneur de la sculpture française au XIX[e] siècle. Une scission est sur le point de se produire entre les adeptes des formules classiques et les adeptes de la nature. D'une part, on verra la lourde chape de l'enseignement officiel s'appesantir, rigoureuse et formaliste, sur les esprits timides, ennemis de toute hardiesse, de toute nouveauté; cet art, qui dure encore, qui durera tant que nous jouirons du même organisme pédagogique, tant que la masse moutonnière du public ira docilement aux mêmes préjugés, cet art, dis-je, sera représenté par des personnalités sans accent, comme les Nanteuil, les Lemaire, les Ramus, les Simart et leurs succédanés.

Liquidons d'abord l'art plus particulier qui a caractérisé l'ère impériale et qui, en dépit de ses défauts, a gardé une physionomie à part. Foyatier, Ramey fils, Rutchiel, Barre, Pradier lui-même, s'y rattachent par des liens visibles.

Le talent de Foyatier se résume dans le *Spartacus mourant*, du Salon de 1827, qui eut, à son heure, un retentissant succès, et par une véhémente figure du colonel Combes, sur la place de Feurs, près Roanne; celui de Ramey fils, dans le *Thésée combattant le Minotaure;* celui de Barre, dans quelques bons bustes;

celui de Rutchiel, l'habile élève de Houdon et de David, dans un morceau célèbre, *Zéphyre enlevant Psyché,* du Salon de 1814, qui a toutes les grâces, toute la virtuosité de Canova, avec une jeunesse et une envolée de mouvement que celui-ci n'a jamais connues, même en ses plus heureuses inspirations. Le *Spartacus,* le *Thésée* et le *Zéphyre* sont au Louvre.

Durant la première moitié de ce siècle, aucun artiste n'a déployé une facilité de main égale à celle de Pradier. Nul n'a été aussi inépuisablement fécond que ce faiseur préféré du règne de Louis-Philippe; nul n'a joui, comme lui, de la faveur de cette bourgeoisie sceptique, qui n'avait point horreur de la banalité, pourvu qu'elle fût exprimée en langage clair et qu'elle y trouvât une dose suffisante d'élégance et de sentiment, voire une pointe légère de sensualité. Deux hommes ont représenté ce goût moyen de la France sous la Monarchie de Juillet : Paul Delaroche et Pradier. En face du mouvement romantique, qui s'adressait au dilettantisme d'une élite intellectuelle, à la jeunesse inquiète et tumultueuse, ils représentaient, avec toutes les prérogatives indiscutables du talent, les sages tendances du « juste milieu ». Tout cela, aujourd'hui, nous paraît bien loin, plus loin même que l'art gourmé du premier Empire. Que d'adresse, que d'ingéniosité, que de dons naturels dépensés en de vaines inventions!

James Pradier était né à Genève, en 1792, d'une famille française de réfugiés protestants; il fit ses premières études à Paris, sous la direction de Gérard et de Lemot, et remporta le grand prix en 1813. En 1827, il était de l'Institut et professeur à l'École des Beaux-Arts. Il mourut à Bougival en 1862. Le nombre de ses œuvres est infini; bustes ou statues, il en a répandu dans tous les Musées, dans toutes les grandes villes de France. Dès le Salon de 1819 nous voyons Pradier attiré par les mondanités faciles, les sujets païens, le culte voluptueux et aimable de la femme dans les limites d'une honnête décence. « Il part tous les matins pour Athènes, s'écrie méchamment Préault, et arrive tous les soirs rue Bréda! » Deux ou trois fois, cependant, il est resté à mi-chemin, et c'est alors qu'il lui est advenu l'heureuse fortune de fixer de gracieuses imaginations, comme la *Toilette d'Atalante,* du Musée du Louvre, comme l'*Odalisque accroupie,* du Musée de Lyon, comme la *Poésie légère,* du Salon de 1846, ou le marbre des *Trois Grâces,* du château de Versailles. Que citer dans ce cénacle d'inoffensives beautés? Est-ce Sapho, Phryné, Vénus, Cassandre, Nyssia ou Cyparisse? Parmi tant de bustes, tant de statues officielles, y a-t-il un morceau qui témoigne de quelque émotion devant la nature, de quelque impression fortement ressentie. Non, hélas! L'atelier du sculpteur est une officine où les personnages en renom, modelés à la grosse, défilent comme des marionnettes.

Pradier a fait aussi de la statuaire monumentale; grâce à certaines qualités décoratives, à la belle allure des lignes et à l'entente de l'eurythmie architecturale, elle restera son meilleur titre. On lui doit les deux figures allégoriques qui encadrent la statue de Molière à la fontaine de la rue de Richelieu, les quatre *Renommées* de l'Arc de Triomphe, qu'il composa dans un jour d'inspiration, et surtout les douze *Victoires*, pensives et solennelles cariatides, qui entourent le tombeau de Napoléon, aux Invalides.

Pradier avait rencontré une veine trop fructueuse pour que sa manière n'ait pas donné naissance à de nombreux imitateurs : tels Klagmann, Jacquot, Valois, Feuchère, Husson, Gechter, Merlieux, Lanno, Huguenin, Marochetti, Desbœufs, Vechte, et d'autres encore. Malgré son caractère passager, l'art issu de l'influence de Pradier constitue un style à part, qu'on peut appeler le style Louis-Philippe. Nous le retrouvons, non seulement dans la statuaire, mais dans la décoration; il produisit même des ornemanistes ingénieux et délicats, comme Merlieux et Lechesne. On peut rappeler, à ce propos, les jolies sculptures, finement burinées, de la frise extérieure de la Madeleine et de quelques maisons parisiennes de l'époque, comme la Maison Dorée, ou l'ancien hôtel d'Alexandre Dumas, rue Victor-Massé. Klagmann a composé les figures de la fontaine Louvois; Feuchère, celles de la fontaine Saint-Sulpice et du monument de Cuvier, rue Lacépède; Jacquot est l'auteur des élégants motifs et du triton qui ornent la fontaine Gaillon, œuvre de Visconti, comme les fontaines Molière et Louvois; Valois a exécuté les sculptures de la fontaine de la rue Censier et le joli bas-relief de *Léda*, qui, de la rue du Regard, est venu orner le revers de la fontaine Médicis, au Luxembourg; Gechter, Husson et Lanno ont collaboré aux châteaux d'eau de la place de la Concorde, dont le style est si caractéristique de la sculpture de l'époque; Vechte, enfin, a travaillé surtout pour les orfèvres; une de ses œuvres les plus remarquables est le coffret d'argent, ciselé pour le duc d'Aumale, dans lequel l'illustre amateur a enfermé les Grandes Heures du duc de Berry.

Cet art limité n'eut qu'une existence éphémère; il disparut, écrasé, entre le mouvement romantique du début du règne et le mouvement réaliste de la fin.

Tandis que Pradier se laissait aller au fil du succès, un vent d'émancipation, d'origine toute littéraire, soufflait sur la peinture française. Le Romantisme entrait en scène, bruyant et empanaché, armé de cette force latente qui est celle de toutes les oppositions. Le cri de ralliement était : Sus aux Romains et à l'Académie! On connaît les effets de ce bouillonnement des esprits dans le domaine de la peinture. Géricault et Delacroix paraissent, et, après eux, Decamps, Corot, Rousseau, Millet et toute notre grande école paysagiste. La sculpture, art par

essence d'évolution plus lente, par nécessité, plus soumis à la discipline de l'enseignement, se montre, il est vrai, moins accessible que la peinture au lyrisme des romantiques. Les classiques y étaient établis comme dans une citadelle; ils semblaient inexpugnables. Mais des esprits originaux, des âmes inquiètes avaient surgi, qui s'apprêtaient à affirmer leur indépendance. Les uns, comme Antonin Moine, Préault, Du Seigneur, ou le baron de Triqueti, comme M[lle] de Fauveau ou la princesse Marie d'Orléans, répondant avec enthousiasme à l'appel parti du haut des tours Notre-Dame, se réclamaient du Moyen Age; les autres, comme Rude, David d'Angers ou Barye, cherchaient dans l'étude de la nature les lois d'une esthétique rajeunie.

La statuaire romantique n'eut qu'une durée fugitive; elle n'a laissé qu'une trace vite oubliée. Qui se souvient des œuvres du pensif et élégiaque Antonin Moine, du farouche Du Seigneur? Qui a souci de Félicie de Fauveau et de sa *Françoise de Rimini?* Qui songerait aux sculptures de la princesse Marie, si la qualité de l'auteur et sa mort prématurée à l'âge de vingt-six ans n'avaient donné à sa statue de *Jeanne d'Arc* du Musée de Versailles et à son petit bronze de l'hôtel de ville d'Orléans une durable notoriété? Préault lui-même, le romantique, le flamboyant Préault, don Quichotte du romantisme, est plus connu par ses bons mots, qui courent encore les ateliers, que par ses ouvrages de statuaire; à peine la génération présente sait-elle qu'il est l'auteur de la *Clémence Isaure* du jardin du Luxembourg, du *Jacques Cœur* de Bourges, du *Marceau* de Chartres, du masque de la *Douleur,* au cimetière israélite, du *Cavalier gaulois* du pont d'Iéna. Le talent délicat et varié du baron de Triqueti n'a pas été davantage épargné par le temps; on cite encore, à l'occasion, les portes en bronze de l'église de la Madeleine, mais il faut avoir les cheveux tout blancs pour se rappeler qu'il a signé des œuvres d'art décoratif d'une exécution précieuse, qui caractérisent très exactement le goût du règne de Louis-Philippe : telles, par exemple, la *Dague,* fondue à cire perdue, et la *Poire à poudre,* ornée de la légende de saint Hubert, qu'il exposait au Salon de 1831, ou le grand vase des *Rêves,* à celui de 1861.

La sculpture française présentait à ce moment un spectacle bien digne d'attention. A côté du courant romantique dont je viens de parler, et du courant académique, qui suivait tranquillement et confortablement sa route, il s'était formé un troisième courant d'une rare énergie, qui tendait à conduire l'art vers les régions du vrai, en se rattachant aux belles traditions iconiques des siècles passés. Du reste, romantiques et naturalistes se confondaient dans leur ardeur de résistance à l'hégémonie académique. Notre école se trouvera divisée en deux camps, qui fusionneront quelquefois en apparence, mais qui, au fond, demeureront irréconciliables :

d'un côté, inscrits au fronton de l'atelier, les mots *vie, nature, vérité;* de l'autre, ceux de *règle, symétrie, tradition.*

De cette énergique fermentation d'idées allaient naître quelques puissantes individualités, comme Barye et David d'Angers, et le plus grand maître de la statuaire moderne, Rude, l'immortel auteur du *Départ des volontaires de 1792,* à l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Rude, Barye, David d'Angers, voilà, à des échelons divers, les trois grandes figures qui dominent la sculpture française au milieu du XIX[e] siècle.

François Rude et Pierre-Jean David sont exactement contemporains; l'un est né à Dijon en 1784, l'autre à Angers en 1789; le premier est mort à Paris en 1855; le second, dans la même ville, en 1856. Tous deux, ils ont poursuivi le rendu de la vie, la vérité de l'expression, le mouvement dramatique, dans un temps où ces vertus cardinales de la sculpture étaient rien moins qu'en honneur : Rude, employant à cette noble tâche toutes les ressources de son puissant génie; David d'Angers, les mâles qualités d'une conscience opiniâtre et d'une sévère probité professionnelle. Barye, plus jeune, puisqu'il est né en 1795, a suivi l'impulsion de ses illustres aînés, appliquant les mêmes principes de vérité à l'étude des formes vivantes chez les animaux. Tous trois, d'ailleurs, respectueux, dans une certaine mesure, de l'enseignement reçu, et s'étudiant avec une noble générosité à associer la tradition classique, dont l'atelier les avait nourris, aux recherches d'un art nouveau.

David d'Angers eut d'autant plus de mérite à s'enquérir de combinaisons inédites, qu'il était élève du peintre David et du sculpteur Rolland, qu'il avait été à Rome comme pensionnaire de la Villa Médicis, et avait fréquenté les ateliers de Canova et de Thorwaldsen [1]; qu'après avoir suivi la filière classique, il était venu s'asseoir à l'Institut, dans le fauteuil laissé vacant par la mort de Stouf. Son penchant inné pour la sculpture de portrait le tira cependant d'affaire. Le succès que remporta, en 1817, sa représentation du grand Condé jetant son bâton de maréchal dans les lignes de Fribourg, lui traçait la voie. Travailleur zélé et méthodique, il produit sans relâche, avec une facilité qui lui laisse à peine le loisir de revenir sur sa pensée, pour en discuter, comme Rude, la forme définitive. Sa carrière offre un singulier mélange d'audace et de timidité. La sculpture, il le proclame à ses élèves, doit exprimer la passion, le mouvement. Mais, le ciseau à la main, il est

1. Le Danois Thorwaldsen, dont je viens de prononcer le nom, est, avec Canova et Rauch, l'un des trois artistes éminents qui, dans les temps modernes, illustrèrent, hors de France, le grand art de la sculpture. L'auteur du Lion de Lucerne représente la donnée classique chère à Winckelmann, en sa forme intégrale et austère. Rauch, malgré qu'il ait vécu longtemps à Rome, en commerce avec Canova et Thorwaldsen, est demeuré rebelle aux influences latines; il est resté intraitablement germanique et réaliste, rude et fruste, ainsi qu'il convient à un homme du Brandebourg. Nous devons reconnaître en lui un des maîtres de la statuaire iconique. Les statues de Blücher, de Scharnhorst, de Bülow, de la reine Louise de Prusse, le monument de Frédéric II, aux Tilleuls de Berlin, sont peut-être ce que l'accent de vérité et la force expressive ont produit de plus significatif, au XIX[e] siècle, avec les grandes créations de Rude.

arrêté le plus souvent par des compromis singuliers; il semble vouloir se reprendre de la hardiesse de ses paroles. A côté du général Gobert frappé sur son cheval dans le feu du combat et habillé du costume exact du temps, il représentera le général Foy en costume romain. Craignant de trop oser, il conserve le nu et la draperie « pour les poètes, les artistes et les savants », alors qu'il adopte « le costume moderne et l'uniforme pour les soldats ». Rude avait des visées autrement catégoriques.



BONAPARTE, MÉDAILLON PAR DAVID D'ANGERS.

Aux yeux des contemporains, David d'Angers apparaissait comme le sculpteur du siècle par excellence; peu d'artistes ont joui de leur vivant d'une plus universelle notoriété; il était le maître incontesté qui devait assurer à ses modèles la gloire lapidaire qui ne périt pas. Ses portraits, ses médaillons surtout, passaient pour le dernier mot de l'art, car ils avaient l'ambition de s'élever au-dessus de cette ressemblance exacte dont se contentait Houdon. La postérité en a bien rabattu. Aujourd'hui, le tassement s'est fait, et nous nous étonnons de l'enthousiasme débordant qui avait accueilli, à leur apparition, ces œuvres consciencieuses, honnêtement étudiées sur la nature, mais généralement d'apparence chétive et guindée. Tandis que Rude, discuté, presque méconnu, gravissait d'un pas sûr les marches qui conduisent à l'immortalité, David

d'Angers reprenait peu à peu un rang plus modeste dans l'histoire de notre sculpture. La part qui lui reste est d'ailleurs encore fort honorable, et, quoi qu'il advienne, ses généreuses visées resteront dignes du plus grand respect. Son nom vivra par quelques œuvres d'un caractère puissant, comme le fronton du Panthéon et le monument du général Gobert, au Père-Lachaise, par quelques morceaux de haute science, comme le *Philopœmen,* et par un certain nombre de bustes et de médaillons.

David d'Angers a été l'objet d'innombrables études; aucun artiste, en notre temps, n'a motivé tant d'écritures. M. Henri Jouin a consacré à sa mémoire un livre monumental. Le Musée David, à Angers, renferme la presque totalité de ses œuvres en copies ou en moulages. Les éléments d'information ne manquent donc pas sur un sculpteur dont la fécondité de production est sans exemple.

Depuis ses débuts aux Salons jusqu'à la fin de sa vie, David d'Angers sera à peu près exclusivement occupé de statues commémoratives, d'ensembles funéraires et de portraits. Il se multiplie sur tous les points du territoire et devient le fournisseur patenté des gloires nationales; car cette maladie étrange, la statuomanie, dont nous voyons aujourd'hui les déplorables excès, commençait déjà à sévir en France. De l'atelier de David sort un peuple de statues, une foule immense de bustes et de médaillons. Il s'adonne même à un genre fâcheux : le buste colossal. Rappelons, au courant de la plume, les statues du *Roi René* à Aix, de la *Duchesse de Brissac* au château de Brissac, de *Racine* à la Ferté-Milon, du *Général Bonchamps* à Saint-Florent (Vendée), de *Talma* à la Comédie, de *Corneille* à Rouen, de *Riquet* à Béziers, d'*Armand Carrel* à Saint-Mandé, de *Cuvier* à Montbéliard, de *Casimir Delavigne* au Havre, de *Gutenberg* à Strasbourg, de *Bichat* à l'École de médecine, de *Drouot* et de *Mathieu de Dombasle* à Nancy, de *Jefferson* à Philadelphie, de *Larrey* au Val-de-Grâce, de *Jean Bart* à Dunkerque; les monuments du *Roi René* à Angers, de *Fénelon* à Cambrai, du *Cardinal de Cheverus* à Mayenne, de la *Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris* à Missolonghi, du *Maréchal Suchet* et du *Général Foy* au Père-Lachaise; les bustes de Humboldt, de Lacépède, de Béranger, de Lamartine, de Balzac, d'Arago (Louvre), de Rauch — le grand sculpteur prussien, l'auteur du monument de Frédéric II à Berlin, que David avait connu durant un rapide voyage en Allemagne et qui eut assurément, sur le développement de sa manière, une directe influence; — les médaillons de Bonaparte, de Mme David d'Angers, de Charles Lenormant, de Jussieu, de Kléber, de Géricault, d'Alfred de Musset, etc., etc. Accablé de travaux, l'artiste est obligé de traiter au pied levé l'exécution du morceau. Ses derniers travaux se ressentent de cette hâte extrême. C'est par l'idée,

toujours élevée et philosophique, beaucoup plus que par les qualités techniques, souvent insuffisantes, qu'elles se recommandent encore à notre attention.

A la vérité, David d'Angers n'a mis toute sa force, il ne révèle entièrement ce dont il est capable que dans trois œuvres : le *Fronton du Panthéon,* le *Tombeau de Gobert* et le *Philopœmen.* Cette dernière figure est, dans sa donnée d'école, et à la suite de l'*Homère* de Rolland, une étude de nu d'une vigueur rare. Après avoir longtemps orné le jardin des Tuileries, elle est maintenant au Louvre. Le fronton du Panthéon fut commencé en 1831 et mené rapidement. Pour la composition de cette page gigantesque, la *Patrie couronnant ses grands hommes,* David adopte résolument le programme moderne. Autour des figures symboliques qui occupent le centre de la composition, gravitent côte à côte des personnages réels, magistrats, poètes, hommes politiques, généraux, des robes, des toques, des habits à la française, de vulgaires pantalons et des shakos épiques; tout cela dans un pêle-mêle pittoresque, qui rehausse la belle allure du groupe principal. Une immense acclamation récompensa l'artiste de son effort. Allier cette tentative de modernité avec les lignes rigides d'un fronton à l'antique, rester expressif en se tenant à l'échelle monumentale, n'était certes pas chose aisée. Peu après il entreprenait le *Tombeau du général Gobert,* au cimetière de l'Est. La composition, animée d'un souffle héroïque, est en même temps très simple, très ramassée, et d'un effet saisissant. Sur un piédestal étroit, décoré de quatre bas-reliefs, retraçant les principaux événements de la vie militaire du général, se dresse un groupe plein de



PHILOPŒMEN, PAR DAVID D'ANGERS.
(Marbre du Musée du Louvre.)

feu et de mouvement qui le représente à cheval, renversé sous le coup mortel d'un mamelouk. Une unité superbe relie l'attitude abandonnée du corps qui tombe au cheval qui se cabre, à l'expression féroce de celui qui frappe.

Rude, nul ne saurait aujourd'hui s'y méprendre, est grand parmi les plus grands; c'est un maître dans la plus large acception du mot, par le caractère comme par le génie. L'enchaînement de sa vie et de son travail répond aux lois d'une logique admirable. Rude est une doctrine, un principe; il a entrevu la vérité éternelle de l'art; il est le bloc de granit sur lequel s'appuient encore les espérances généreuses de notre école. C'èst un colosse dont la haute stature domine la sculpture moderne tout entière. Comme l'a fait remarquer son éminent historien, M. de Fourcaud[1], ce n'est que maintenant qu'on peut apprécier à son juste prix l'importance de l'effort dont l'artiste a supporté le poids; ce n'est qu'aujourd'hui qu'on peut dégager la leçon de son enseignement et faire apparaître ce qu'il y a d'essentiel et de permanent dans ses ouvrages.

François Rude est Bourguignon de naissance et Bourguignon de race; il tient par toutes les fibres à ce riche terroir où, d'instinct, on a toujours aimé et pratiqué le grand art de la sculpture; il descend des puissants imagiers de Dijon, de Vézelay et d'Auxerre; il appartient à la patrie adoptive de Claux Sluter et de Claux de Werwe; de plus, il est du peuple, et rien ne vient émousser en lui la verdeur des sentiments natifs. Le ciel lui avait départi un heureux équilibre de facultés : la netteté et la fermeté du jugement, l'horreur des formules creuses, l'amour de la vérité, le don de l'observation, une gaieté ample et drue, mais « toujours prête à se gouverner jusqu'en ses écarts », un sang riche, courant à fleur de peau, une santé de fer. Les hasards propices de l'éducation avaient fait le reste.

La rue de la Petite-Poissonnerie, à Dijon, le vit naître, d'Antoine Rude, chaudronnier de son état, et de Claudine Bourlier, le 4 juin 1784, aux approches de la commotion qui allait ébranler le monde. Son père, commerçant aisé, lui avait fait donner une éducation libérale; en même temps, le jeune François suivait son apprentissage de forgeron et assouplissait sa robuste main au maniement de la lime et du marteau. En janvier 1798, son goût pour le dessin le conduisit à l'école dirigée par Devosge, un professeur excellent dont la mémoire mérite la vénération dont elle est encore entourée à Dijon. L'homme qui a donné les rudiments de l'art à Prud'hon et à Rude n'était pas le premier venu; ses élèves le

1. M. L. de Fourcaud a consacré une magnifique étude, tout un volume, modèle de critique psychologique, à l'analyse de la vie et des ouvrages de Rude (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888-1891). — Voir également les *Chefs-d'œuvre de l'Art au* XIXe *siècle*, par Louis Gonse (Paris, Librairie illustrée, in-8°).



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot.

L'ENFANT À LA TORTUE

(Marbre de Fr. Rude, au Musée du Louvre)

La Sculpture française. — Lib. Imp. Réunies.

dépeignent comme un artiste d'un goût fin et éclectique, une âme bonne et affectueuse. Rude, recommandé par son maître à M. Frémiet, contrôleur des contributions directes, exécute pour lui sa première œuvre de sculpture, le buste de M. Monnier, beau-père de M. Frémiet, qui, en outre, lui paye de ses deniers un remplaçant militaire. Bientôt les deux protecteurs de l'artiste décident qu'il ira compléter son éducation à Paris. Dans les premiers mois de 1807, Rude quitte sa ville natale muni d'une lettre de recommandation pour le tout-puissant surintendant des Musées, Vivant-Denon, Bourguignon comme lui. Il est accueilli à bras ouverts. On venait justement de commencer la Colonne de la Grande-Armée, place Vendôme. Denon, inspirateur de ce grand travail, envoie son compatriote chez Gaulle, qui dirige la partie sculpturale. Une tradition accréditée veut que Rude ait collaboré aux bas-reliefs de la base : *Obusiers, canons, étendards, tambours, trompettes, casques, shakos, uniformes russes et autrichiens*. Il entre en même temps chez Cartellier, dont l'atelier réunit l'élite des talents naissants, et se prépare avec un bel élan au concours de Rome, en suivant parallèlement les cours de l'École des Beaux-Arts. « Observez les gestes et les attitudes, cherchez avant tout la synthèse morale de vos figures », dit Cartellier à l'arrivant, dont la loyale et vive physionomie lui inspire tout de suite la sympathie. Le conseil de Cartellier, semence féconde, deviendra la règle esthétique du futur auteur du *Maréchal Ney* et du *Gaspard Monge*.

En 1809, Rude remporte le second grand prix, avec un *Marius sur les ruines de Carthage;* en 1812, le premier grand prix, avec un *Aristée déplorant la perte de ses abeilles*. Cette récompense académique faillit tout compromettre, et notre lauréat restera quelque temps empêtré dans les formules pédagogiques. « Le voilà, dit M. de Fourcaud, qui, sous l'influence des Ménageot, des Moitte, des Chaudet, s'enfonce dans la misère du poncif. » Heureusement Rude ne va pas à Rome; l'argent manque, toutes les ressources disponibles sont consacrées aux choses de la guerre, un million d'hommes est appelé sous les armes. Rude, comme toute la jeunesse d'alors, est enfiévré par l'idée napoléonienne. Les événements se précipitent, les Cent-Jours arrivent, puis Waterloo. Rude s'enfuit à Dijon, où il retrouve son protecteur, qui l'emmène à Bruxelles. Là il rencontre David et tous les exilés, épaves de la Révolution et de l'Empire. Plein de courage, il multiplie les démarches pour obtenir quelques travaux. Il fait le buste du roi Guillaume Ier, qu'il réussit au gré du souverain, puis celui de David et ceux de Bonnet, le conventionnel, de Jacotot, de Villaine, gens dont l'amitié lui sera d'un grand secours. On lui donne la commande des cariatides du nouveau Théâtre Royal; il exécute le fronton de l'Hôtel des Monnaies, et, grâce à la recommandation de David, reçoit une part

importante dans la sculpture du château de Tervueren, construit pour le prince d'Orange. Il y modèle une série de bas-reliefs décoratifs, représentant la *Chasse de Méléagre* et l'*Histoire d'Achille*. Enfermé dans ce programme ultra-classique, Rude s'efforce de rester sévèrement académique; mais on devine, au mouvement des figures, à leur musculature énergique, tout ce qu'il y a de sève exubérante dans le cerveau du jeune maître; çà et là apparaît un beau sentiment de nature. Au milieu du chaos d'idées où l'a laissé l'enseignement de l'École commence à surgir la flamme conductrice qui sommeille en lui et l'amènera aux chemins de la vérité et de l'action.

Tout lui sourit durant ce temps d'exil. Il épouse celle qu'il aime depuis plusieurs années de la plus tendre passion, la belle Sophie Frémiet, qui sera la compagne dévouée de sa vie. Il a conquis la modeste aisance qui suffit à ses goûts; il a trouvé le bonheur intime du foyer.

Parmi les œuvres exécutées pendant cette période, il faut citer encore les figures allégoriques pour la décoration de la bibliothèque du duc d'Arenberg, les cariatides de la salle du Concert Noble, à Bruxelles, et une chaire pour l'église Saint-Étienne, à Lille.

Cependant il a la nostalgie du pays natal; il rêve d'une figure d'étude pour le Salon de Paris; douze ans se sont écoulés à Bruxelles, le voilà tout prêt à céder aux sollicitations de Roman, son meilleur camarade, et de Cartellier, qui ne l'a pas oublié. Au mois de mai 1827, il reprend le chemin de la grande ville, non sans avoir achevé le marbre du beau buste de David, qu'on voit au Musée du Louvre et qui est sa première œuvre véritablement individuelle. Il se met d'enthousiasme à la figure qu'il destine au Salon : le fameux *Mercure rattachant ses talonnières,* que le clan des classiques s'empressera de revendiquer. Le *Mercure* de Rude égale pour le moins, en son genre, celui de Jean de Bologne; c'est un chef-d'œuvre selon les bonnes recettes, « une œuvre de pure abstraction, qui ne vaut, au fond, que par le raffinement technique ». Il est, avec le *Danseur napolitain,* de Duret, le morceau académique le plus intéressant qu'ait produit la statuaire du XIXe siècle. Les deux bronzes sont au Louvre.

Tout autre est le *Petit pêcheur jouant avec une tortue,* qu'il envoie au Salon de 1831, avec le buste de David, et un buste de La Pérouse commandé par l'État. Le *Petit pêcheur* ouvre la liste des œuvres immortelles sorties du ciseau de Rude. Devant ce marbre animé d'une vie exquise, d'une si incomparable fraîcheur d'exécution, d'un mouvement si jeune et si fin, on ne peut qu'admirer. La main qui conduisait si prestement ce délicieux morceau était apte à tout oser. L'œuvre nouvelle fut saluée par les jeunes comme une protestation éclatante « contre les

rêveries glacées de l'idéal ». Notez que c'est Charles Lenormant qui parle ainsi dans le journal *le Temps* du 21 mars 1833. On était au lendemain des premières victoires de Léopold Robert et d'Eugène Delacroix. Rude venait de trancher au profit de la nature, sous les yeux du public ébahi, la grande querelle des classiques et des romantiques. Sans fracas, avec une vue claire et directe, il montre la voie à suivre. Le Bourguignon, élève de Devosge, a triomphé de l'académiste, élève de Cartellier.

A la suite de ce brillant succès, le marbre de l'*Enfant à la tortue* est acheté pour le Musée royal et son auteur nommé chevalier de la Légion d'honneur. Rude s'est installé rue d'Enfer, n° 66, dans le paisible quartier Saint-Jacques, dont il deviendra la figure légendaire. Tout se tient chez cet homme d'une simplicité antique : la droiture du caractère, l'urbanité des manières, la bonté plébéienne, l'énergie morale, avec cette allure d'Hercule inoffensif, à la longue barbe de fleuve, qui, après la journée de travail, aime à fumer sa pipe, assis devant sa porte, en regardant jouer les enfants. Sauf le vin, dont Rude, en vrai fils de Bourgogne, était fort soucieux, aucun luxe inutile dans cet intérieur tenu par Mme Rude avec une propreté toute flamande. « L'atelier, très rustique, a pour plancher la terre battue, un méchant poêle, deux ou trois mauvais sièges, plusieurs selles à sculpter et quelques moulages » ; sur la table, des cahiers de croquis, des pipes et quelques auteurs favoris, la Bible, Homère, Plutarque, Épictète, Tite-Live, le *Mémorial de Sainte-Hélène*. Les familiers de la maison sont Roman le sculpteur et Jacotot. Ce dernier eut, dit M. de Fourcaud, une notable influence sur Rude, en le poussant dans les voies de la sculpture exacte par l'emploi du compas et du fil à plomb. Mais nous voici parvenus au grand événement de la carrière de Rude : à la commande des travaux pour l'Arc de Triomphe de l'Étoile. L'artiste venait de préluder par l'exécution du bas-relief du Corps législatif : *Prométhée animant les Arts*.

La vaste entreprise monumentale commencée par Napoléon en 1806, pour éterniser sa gloire, a marché avec lenteur. A Chalgrin, auteur des premiers plans, ont succédé Goust et Huyot, qui respectent la pensée de leur prédécesseur dans ses lignes essentielles. Déjà le gros œuvre a dépassé le sommet du grand arc, et Huyot élève l'entablement. Il faut songer à la partie ornementale. A Rude est dévolue une partie de la grande frise, celle qui doit représenter, du côté de Chaillot, l'*Armée française revenant d'Égypte*[1]. Ses collaborateurs sont Laitié, Jacquot, Brun, Caillouette et Seurre aîné. Malgré quelques inégalités de style, qui dispa-

1. Les grands bas-reliefs au-dessous de l'entablement sont de Lemaire, Seurre, Feuchère, Chaponnière, Gechter et Marochetti. Ceux de Feuchère (*Pont d'Arcole*) et de Gechter (*Bataille d'Austerlitz*) sont les plus remarquables.

raissent, d'ailleurs, à distance, tout l'ensemble de la frise, bien à l'échelle, à reliefs nettement détachés et représentant le beau parti décoratif de troupes en mouvement, forme sur ses quatre faces une des plus remarquables conceptions de la statuaire monumentale.

A partir du mois de juillet 1832, les travaux reçoivent une vigoureuse impulsion. Abel Blouet remplace Huyot. Blouet vient de diriger l'expédition archéologique de Morée; c'est un véritable artiste, une intelligence d'élite, un homme plein de décision et de jugement. Pénétré de la valeur de la conception de Chalgrin, il s'efforce de n'y rien apporter que les développements logiques qu'elle comporte. C'est à Blouet, ne l'oublions pas, que la France doit la réalisation définitive de la plus belle pensée architecturale du siècle. Dans le plan de Chalgrin, les montants des quatre piles devaient être décorés de trophées monumentaux. Blouet reprend le projet des trophées. Mais quelle forme leur donner? A qui en confier l'exécution? Questions redoutables qui engagent la destinée tout entière de l'édifice. Il paraît certain que M. Thiers, grand admirateur du *Mercure,* fait lui-même des ouvertures à Rude et lui demande une esquisse des quatre trophées. Notre Dijonnais se met à l'œuvre avec son entrain habituel. Quatre dessins, venus au Louvre avec la collection Gatteaux, nous renseignent sur ce premier débrouillement d'un gigantesque programme. L'étude de M. de Fourcaud a porté une vive lumière dans ce coin ignoré de l'histoire de l'art. Les quatre motifs des pieds-droits doivent représenter le *Départ,* le *Retour,* la *Défense du sol,* la *Paix;* la plate-forme serait surmontée d'un groupe colossal destiné à figurer l'*Apothéose de Bonaparte.* Le *Départ,* dont la disposition varia plusieurs fois dans l'esprit de Rude, devait être d'abord une allégorie de la Guerre : une femme en fureur, coiffée de serpents, appelle les combattants; un cavalier s'élance à l'ombre de ses ailes. Le *Retour,* destiné à faire pendant au Départ, c'est la retraite de Russie. Les débris de la Grande-Armée s'en reviennent vieillis et mutilés; le guerrier qui les conduit a perdu la vue; un Dragon de Wagram succombe près de son cheval qui s'abat dans la neige; des loups affamés rôdent autour de cette poignée de braves, tandis que l'Hiver à la longue barbe, enveloppé de peaux d'ours et assis sur un glacier, les couvre de ses frimas. La Défense du sol, c'est le suprême effort de la France épuisée, contre l'invasion étrangère; les derniers défenseurs du pays meurent les armes à la main, autour de l'autel de la Patrie. La Paix enfin agite son rameau d'olivier et fait rentrer le glaive dans le fourreau du guerrier; le laboureur accouple ses bœufs sous le joug de l'Agriculture, qui se réveille.

Ces croquis au trait sont tout ce qui nous reste des puissantes pensées du maître. De sourdes intrigues lui arrachent une partie de ses espérances. L'officiel



Héliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot.

LE DÉPART

(Groupe colossal de F. Rude, à l'Arc de Triomphe)

Lib. Imp. Réunies

Cortot obtient l'un des groupes, du côté de Paris; le sujet qu'il choisira est le *Triomphe de 1810;* la *Résistance* et la *Paix* sont dévolues au remuant Etex, qui vient de remporter un gros succès au Salon, avec une figure de *Caïn*. L'Administration, quand il s'agit de commandes, est coutumière de ces maladresses; être collectif et craintif, elle se défie de la véritable originalité et du génie. C'est ainsi qu'elle a manqué le coche, au Panthéon, avec M. Puvis de Chavannes.

A Rude, il ne reste qu'un groupe, celui de droite, face aux Champs-Élysées; mais ce groupe est l'admirable chef-d'œuvre que l'on sait : le *Départ des Volontaires de 1792*. Chercher à aligner des mots sur cette formidable création, qui a jailli comme le tonnerre du cerveau de l'artiste, serait peine inutile. Nulle œuvre n'est plus connue, nulle n'est plus populaire, nulle n'est plus digne d'exciter l'enthousiasme. Le feu, le mouvement, le relief, la grandeur et l'imprévu de l'idée, le souffle dramatique, la force suprême de l'exécution, la proportion architecturale, elle a tout. C'est l'âme même de la Patrie qui tressaille dans la pierre; c'est l'appel aux armes d'un peuple en colère, c'est la levée en masse; c'est, en un mot, la *Marseillaise* de Rude, un monument unique dans l'histoire de la statuaire, un monument que les Grecs eussent honoré d'une récompense nationale.

D'un coup, Rude est devenu célèbre; mais, toujours simple, modeste, désintéressé, il n'a point quitté son petit atelier de la rue d'Enfer; il y accourt du chantier de l'Étoile, heureux de retrouver le calme après la tourmente de cet immense effort. Comme Cincinnatus, il retourne à sa charrue. Nous sommes en 1836. Rude vient de terminer la réduction de son *Mercure* pour M. Thiers; il ébauche, pour le château de Versailles, la statue du *Maréchal de Saxe,* aujourd'hui au Louvre, et achève le *Caton d'Utique* de son ami Roman, récemment décédé.

Le *Maréchal de Saxe* nous reporte au XVIIIe siècle, comme le *Louis XIII enfant* nous reportera au XVIIe. Rude a le génie essentiellement évocateur. La statue est traitée avec un souverain sentiment de l'histoire; elle n'imite point Pigalle; elle fait plutôt songer à un Houdon très solide ou à un beau Caffiéri. Le *Louis XIII enfant,* que Rude exécute peu après, en argent, pour le duc de Luynes, la *Jeanne d'Arc écoutant les Voix* et le *Napoléon* de Fixin appartiennent à la même famille d'œuvres à tendance historique, série capitale dans la carrière de notre sculpteur. Rude, en effet, y a mis, avec toute l'ardeur de son âme, une puissante compréhension de l'histoire. Ces restitutions de personnages disparus et presque légendaires, l'artiste s'est loyalement efforcé de les relever par la plus grande part possible de vraisemblance, d'expression et de vie; elles sont filles de son intelligence, au moins autant que de sa main. Sa nature généreuse s'éprend d'idées en apparence contradictoires, qui deviennent successivement pour son esprit une vision obsédante,

par la seule raison qu'elles résument une époque, un fait dominant, un type humain exceptionnel, une grande action, un caractère... C'est de cet ordre de préoccupations que sont nés le bas-relief du *Départ*, le *Maréchal de Saxe*, le *Louis XIII*, la *Jeanne d'Arc*, le *Napoléon* de Fixin, même jusqu'à un certain point, le *Ney*, le *Cavaignac* et le *Monge*. En somme, Rude revient par tous les chemins à la sculpture monumentale, au portrait et à la statue iconique. Le reste n'est pour lui que besogne de commande, dont il s'acquitte assurément avec le sérieux et la probité qu'il apporte en toutes choses, mais qui n'échauffe pas sa veine. Son génie ne conçoit pas l'abstraction pure. On en eut la preuve lorsqu'il exécuta la *Vierge* de Saint-Gervais et le *Baptême du Christ* de la Madeleine. Ce puissant distributeur de vie se trouva battu par un simple arrangeur de lignes élégantes. L'*Apothéose de sainte Madeleine*, de Marochetti, est très supérieure, dans sa grâce mondaine, à ce baptême élaboré sans conviction. Si Rude est plus heureux dans le *Calvaire* en bronze, de Saint-Vincent-de-Paul, si admirablement fondu par Eck et Durand, c'est parce qu'il y voit l'occasion de rajeunir une donnée devenue banale, par la force du mouvement pathétique. On ne connaît pas assez ce groupe superbe, dont l'effet s'augmente de la pénombre qui l'enveloppe. Rude s'y montre le digne fils de Sluter. On prétend que, pour la tête de saint Jean, l'artiste s'est servi du visage d'un jeune homme qu'il affectionnait, Bernard Chazalette, de Nuits, mort à vingt-deux ans, et dont les traits furent moulés sur son lit funèbre. L'exécution de cette œuvre importante a duré cinq ans, de 1848 à 1852. La patine rappelle celle des beaux bronzes de Houdon.

Le *Louis XIII* en argent, du château de Dampierre, également fondu par Eck et Durand, se présente à Rude comme un délassement. Il a vu la figure du jeune roi dans le *Manège royal* de Pluvinel; il rendra l'adolescent avec son élégance cavalière, avec son costume précieux, à haut-de-chausses bouffant, à grandes bottes plissées et évasées, à pourpoint brodé de cannetilles, à collerette de dentelles, à large chapeau à plumes, et ce sera, dit M. de Fourcaud, « la synthèse des aristocratiques raffinements ». Le duc de Luynes, émerveillé, doubla le prix préalablement convenu.

La *Jeanne d'Arc écoutant les Voix* avait été commandée au sculpteur, par l'État, en 1845. Le marbre était destiné à orner, avec une série de statues de femmes célèbres, les terre-pleins du jardin du Luxembourg. L'œuvre ne fut achevée qu'en 1852. Nulle ne coûta plus de soucis et de recherches. Il s'agissait, en effet, d'exprimer sous une forme plastique « un état d'âme tout ensemble violent et flottant », un état de suggestion, presque d'égarement, qui, pour rester sculptural, risquait de devenir incompréhensible. Rude a triomphé, avec un rare bonheur, des

difficultés du sujet, mais aussi avec une audace qui ne laissa pas d'effaroucher les Philistins de l'époque. Cette conception originale rompt, plus qu'aucune autre peut-être, avec le faux goût alors en vigueur. On oublie aisément quelques détails surannés de l'ajustement pour ne voir, dans cette parlante effigie, que le drame intime exprimé de façon « si neuve, si humaine et si française ».



JEANNE D'ARC ÉCOUTANT LES VOIX, PAR FR. RUDE.
(Marbre du Musée du Louvre.)

Cette année 1852 marque un moment décisif dans la carrière de Rude. Il vient de finir le buste de Dupin, une merveille de vie. De grands projets hantent son esprit. En l'espace de dix années vont naître ses créations les plus caractéristiques. Après quelques hésitations, il s'était résolu à ouvrir un atelier, près de chez lui, pour y former des élèves. La dissolution de l'atelier de David d'Angers lui amène de nombreuses adhésions. Rude a, de nature, les qualités du professeur : la fermeté jointe à la bonhomie, la probité de l'enseignement, l'entrain de la parole, la prestance physique, l'autorité d'une science impeccable. De son école sortiront quelques-unes des plus brillantes individualités de la génération nouvelle. Il sera adoré et vénéré de ses disciples, qui parleront toujours « du père Rude » avec un respect ému. Sa pédagogie, essentiellement technique, est fondée sur l'étude rigoureuse de la nature. S'il se réclame des Anciens, qu'il admire profondément, ce n'est pas pour provoquer la copie de leurs canons, c'est pour exalter les preuves qu'ils ont fournies de leur sens de la vie et de leur amour de la vérité, car on ne saurait, dit-il, s'élever plus haut que la nature, et pour arriver jusqu'à elle, il faut

être armé de tous les moyens d'action que l'art met en nos mains. « Je suis ici pour vous apprendre à sculpter et non à penser », répétait-il souvent. Il cherche avant tout à inculquer « l'habitude des formes exactes et des mouvements justes, qui conduit, par force logique, à l'expression des sentiments vrais ».

Il y a évidemment, dans cette âme nourrie de Plutarque et de Tite-Live, un entraînement naturel à glorifier les grands aspects de l'histoire. Nous avons vu Rude aux prises avec l'idée démocratique, représentée par le groupe du *Départ,* et avec l'idée mystique, représentée par la *Jeanne d'Arc* et le *Calvaire;* le voici maintenant absorbé par l'idée césarienne, rêvant d'élever un monument à la mémoire du martyr de Sainte-Hélène. Le projet a germé en pays bourguignon, durant les promenades qu'il fait l'été chez les Moyne, à Chambolle, sur la côte de Chambertin. Il rencontre souvent un ami de Fixin, le capitaine Noisot, un ancien grenadier de l'Empire, un illuminé qui vit dans le culte d'un passé héroïque. Tout en fumant une bonne pipe, on évoque les vieux souvenirs. Noisot a suivi son maître jusqu'à l'île d'Elbe; hors la gloire de Napoléon, tout lui est indifférent. Rude se met sans effort au diapason; au fond, son républicanisme est fortement teinté de sympathies napoléoniennes. Un jour que Noisot lui faisait visiter quelques arpents de bois qu'il venait d'acquérir, à mi-côte, dans un site agreste, d'où le regard embrasse la plaine de Bourgogne, les Alpes et le Jura, la pensée vint aux deux compères qu'un monument élevé en ce lieu, en souvenir du grand homme, pourrait faire belle figure. Noisot fournirait le terrain gratuitement, pourvoirait à la dépense de bronze et à la mise en place; Rude se chargerait de l'exécution de la statue. L'affaire est entendue, Rude attaque la besogne sans désemparer. Dans une première esquisse, conservée au petit musée de Fixin, il représente Napoléon mort, demi-nu, allongé sur un roc et gardé par son aigle. Cette interprétation désenchantée et matérialiste ne le satisfait pas. Il cherche une allégorie consolante et qui réponde mieux aux pensées de son ami. Bonaparte expirera sur un écueil et s'éveillera à l'immortalité, rajeuni par la mort, brisant ses chaînes; son aigle, symbole de guerre, foudroyé à ses pieds. Ce sera une apothéose pleine de grandeur, de hardiesse et de nouveauté. L'œuvre, achevée en un an, est exposée au Salon de 1846, où la critique la salue d'applaudissements unanimes.

Aujourd'hui, le monument élevé par Rude à la gloire de Napoléon et légué par le capitaine Noisot, avec le parc qui l'entoure, à la petite ville de Fixin, est un peu oublié. Les touristes qui s'arrêtent à Dijon ne poussent guère jusque-là; ils y verraient cependant un spectacle d'un rare intérêt. Le bronze, fondu comme les précédents, par Eck et Durand, se dresse au milieu d'une clairière de sapins, dans le parc solitaire et mélancolique. Les arbres ont grandi et projettent sur lui leur ombre



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes & Chassepot

LE RÉVEIL DE NAPOLÉON

(Groupe en bronze de Fr. Rude, à Fixin)

La Sculpture française Lib. Imp. Réunies.

solennelle; les intempéries de l'air l'ont revêtu d'une patine superbe. La draperie que soulève et écarte Napoléon encadre le haut de la figure et lui donne un aspect mystérieux; les paupières, encore baissées, semblent prêtes à s'ouvrir, le mouvement lent du bras est celui d'un homme qui se réveille, et lorsqu'on débouche inopinément dans ce cercle de verdure, on est frappé comme par l'apparition d'une forme vivante revenant d'outre-tombe. Il y a en tout ceci, on ne saurait le nier, un côté de mise en scène pittoresque; mais cette mise en scène s'accorde si bien avec l'œuvre, qu'on ne cherche point à en faire le départ dans l'émotion que l'on éprouve. Malgré l'accumulation des pensées accessoires, la pensée principale emporte et domine tout, et elle constitue une invention sans précédent dans l'histoire de la sculpture[1].

Le *Godefroy Cavaignac* en bronze, du cimetière Montmartre, évolue dans un ordre d'idée analogue. Les deux œuvres ont été exécutées parallèlement. En véritable artiste, Rude apporte le même entrain et le même désintéressement à glorifier la démocratie républicaine, qu'il en met à glorifier le césarisme. La souscription publique a été maigre. Étienne Arago vient trouver le statuaire, au nom du comité : « Pourquoi parler d'argent? répond Rude. Vous désirez que je fasse le mausolée de *Godefroy Cavaignac :* je le ferai pour rien. Je sais ce que valait l'homme, il ne m'en faut pas plus. Mieux encore, s'il est utile que je contribue à la dépense, dites-le-moi sans hésiter : combien faut-il souscrire? » La composition du sujet a, d'ailleurs, jailli dans l'âme de l'artiste. Il représentera Cavaignac sans apparat, dans la dignité et la simplicité de la mort, comme les « gisants » de nos cathédrales. La tombe sera formée d'un simple cube de marbre sur lequel reposera le cadavre raidi, enveloppé d'un linceul qui en laissera transparaître les saillies. La tête est à découvert, posée sur un coin du suaire, inclinée, émaciée, douloureuse, comme tiède encore de l'agonie, les cheveux collés au front, les orbites enfoncées, les joues creuses, le menton plaqué d'une courte barbe. Admirable leçon d'art! « Pour tout dominer, dit éloquemment M. de Fourcaud, Rude n'a qu'à s'absorber dans l'intensité du réel. »

La figure nue a été modelée en son entier par la main de Rude, avec une sorte de fièvre impétueuse; il dispose la draperie sur le cadavre étendu et confie l'exécution du linceul à l'un de ses élèves préférés, dont il retouche avec soin le travail. L'ouvrage terminé, il écrit sur l'argile fraîche : « Rude et son jeune élève Christophe. » C'est encore la maison Eck et Durand qui sera chargée de la fonte et elle s'acquittera de la tâche avec son habileté coutumière. Nous remarquerons que dans

1. La reproduction en héliogravure que nous donnons ici a été faite d'après le plâtre original conservé au Louvre.

ce bronze, comme dans les autres, Rude, qui a manié lui-même le métal et en connaît les ressources, évite avec soin les patines artificielles — la lèpre de nos bronzes modernes, « l'affreux cirage », comme dit Carpeaux — et laisse au temps la charge de faire vivre l'épiderme de la statue. Le chef-d'œuvre, achevé en 1847, ne fut mis en place qu'à la fin de février 1856.

Cette effigie dramatique de Godefroy Cavaignac, traitée en portrait funéraire, mène, par une gradation naturelle, aux grandes statues iconiques de la fin : au *Monge,* au *Bertrand,* au *Ney*. Dans cette féconde année 1847, tout semble sourire à Rude. Deux comités de souscription se sont adressés à lui pour deux monuments importants : la statue du maréchal Lobau et celle de Monge. Cette dernière est destinée à la ville de Beaune. Rude en accepte avec orgueil la commande et remet le Lobau à d'autres temps. Dans sa jeunesse, il a connu son illustre compatriote, le mathématicien Gaspard Monge ; aidé des souvenirs de Jacotot et d'un portrait de Naigeon, il en reconstitue la physionomie, qui s'anime bientôt sous sa main comme celle d'un personnage vivant. Il le représente, non en dignitaire de l'Empire, mais en savant, dans son habit à la française, debout, le visage tendu par l'effort puissant de la pensée, l'attitude grave et recueillie, soulignant par un geste démonstratif la phrase qui semble sortir des lèvres. Geste inouï, indescriptible, dont on ne pourrait trouver l'équivalent dans aucune autre statue et qui évoque aux yeux la sensation même de l'action et de la parole. Quant à la tête, elle est tout uniment sublime. Ceux qui n'ont pas été à Beaune en pourront juger d'après l'admirable plâtre provenant de l'atelier de l'artiste, qui se trouve maintenant au Louvre et que nous reproduisons ici en héliogravure. Comme le remarque M. de Fourcaud, la statuaire antique n'a rien à démêler avec ce chef-d'œuvre, ni la statuaire du Moyen Age. Tout ici est d'une modernité formelle, audacieuse, même révolutionnaire, si l'on songe à ce qui se faisait alors. Chaque détail converge vers l'affirmation d'une réalité objective. L'aisance de la pose et du mouvement, l'ajustement si naturel du costume, l'expression surprenante du visage, le geste trouvé dans un éclair de génie : tout s'impose avec une autorité irrésistible. Le *Gaspard Monge* n'est pas seulement la gloire de la ville de Beaune, il est une des gloires de la sculpture française. Rude y atteint, avec une vigueur magistrale, le but suprême de l'art : l'alliance intime de l'idée et de la forme. Car l'originalité expresse de ce grandissime artiste est d'être à la fois un sculpteur d'idées et un sculpteur de formes, comme tous les maîtres vraiment supérieurs.

Le bronze du *Monge* fut placé sur son piédestal et inauguré le 2 septembre 1848. La critique d'alors, aveuglée par une lamentable routine, n'y voulut rien comprendre. Elle célébra le personnage représenté, traita le sculpteur avec politesse, et ce fut tout.

Commandée à Rude par la ville de Châteauroux, en 1847, et achevée en 1852, la statue du *Général Bertrand* n'est assurément pas d'une réussite aussi complète que le *Monge*. Le personnage ne portait pas en lui une signification aussi nette. Il y a une autre étoffe dans la représentation d'un homme de science, comme Monge, que dans celle d'un loyal serviteur du trône, comme Bertrand. Mais, après avoir constaté cette inégalité de conditions morales entre les deux œuvres, il faudra reconnaître que l'artiste a mis dans l'exécution de la statue du général Bertrand la même hauteur de vues, le même souci d'exactitude historique, la même incomparable maîtrise. Dans l'été de 1852, Rude remit son modèle à ses fondeurs habituels; au printemps de l'année suivante, la statue fut exposée au Salon, et, le 4 juillet 1854, inaugurée à Châteauroux. Le général est représenté au moment où il débarque en France, après la mort de Napoléon, l'épée d'Austerlitz et les dernières volontés de l'empereur dans les mains. La proue du navire qui vient de le rapporter porte inscrit sur son bordage : *Sainte-Hélène, 1821,* et la borne à laquelle il s'amarre, ce seul mot : *France*. Il n'y a pas à s'y méprendre, ce que Rude a voulu *peindre,* — je prends le mot qui convient à une statuaire aussi expressive et aussi colorée, — ce n'est pas le talent militaire, c'est l'inaltérable fidélité d'une vie de dévouement. C'est bien un sentiment de tristesse, de fierté et de piété attendrie qui se dégage de tout l'ensemble de cette belle figure. Elle s'avance vers nous avec noblesse,

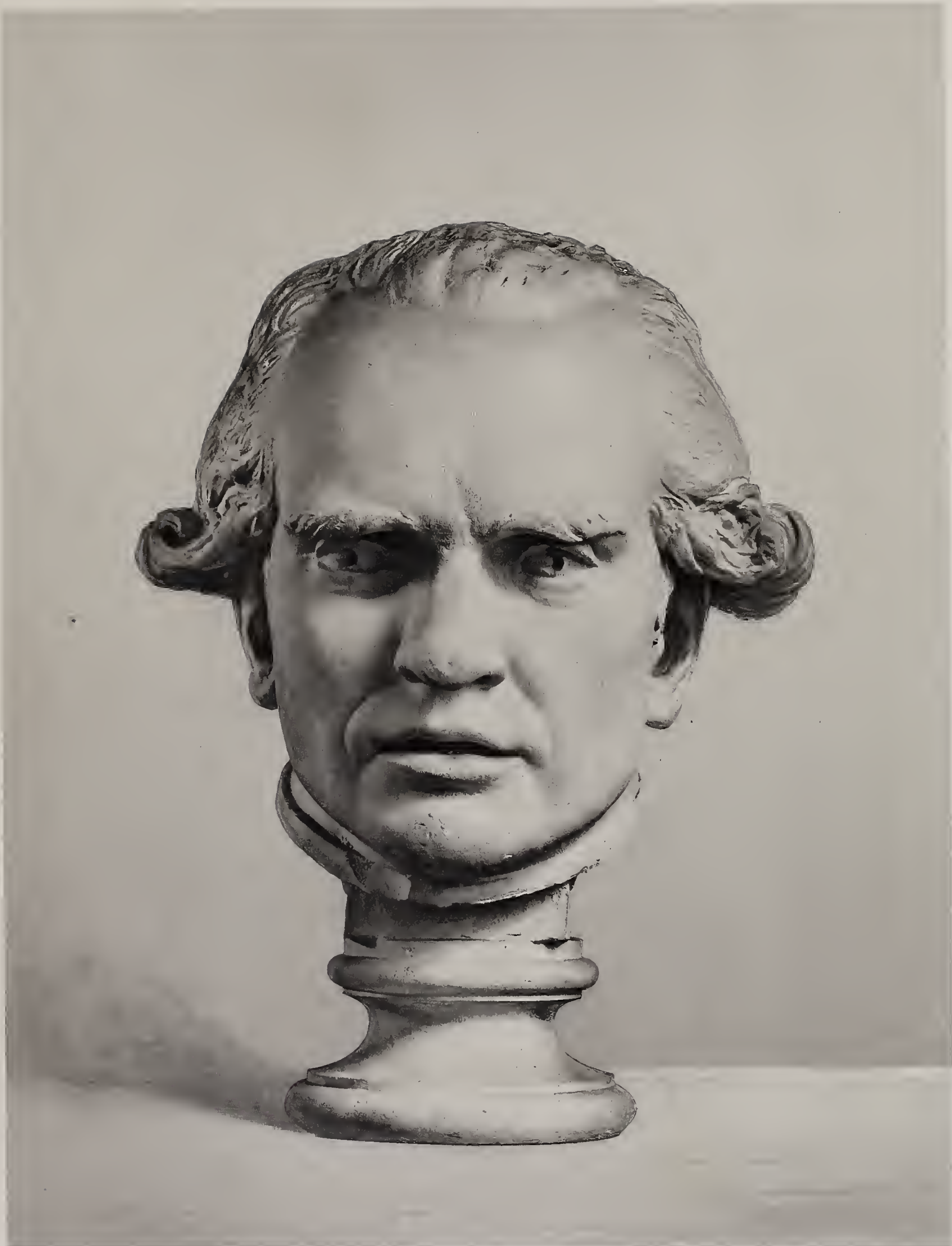


LE MARÉCHAL NEY, PAR FRANÇOIS RUDE.
(Carrefour de l'Observatoire, à Paris.)

tête nue, en redressant sa haute taille que grandit encore le costume décoratif de général de l'Empire. On a peu parlé de cette œuvre de Rude, reléguée dans une province lointaine et aussi peu comprise des contemporains que le Monge; elle appartient cependant à la famille de ces créations d'art « sincères et profondes », qui survivent au courant d'idées qui les a fait naître.

Déjà le vieux maître approche du déclin de la vie. A part les deux figures d'*Hébé* et de l'*Amour dominateur du monde,* du Musée de Dijon, sortes de délassements séniles où réapparaîtront les compromis et les hésitations de la prime jeunesse, et dont sa main fatiguée laissera l'exécution à ses praticiens, Rude n'engagera plus qu'une seule bataille; mais cette dernière bataille lui vaudra encore un éclatant triomphe. Il s'agit de la statue du *Maréchal Ney,* érigée par le gouvernement de Napoléon III, à l'endroit même où le « Brave des braves » était tombé victime des passions politiques. La pensée de ce monument expiatoire occupe d'ailleurs l'esprit de Rude depuis de longues années. Son logis est voisin de l'endroit sinistre où s'est accompli le drame; il s'y rend souvent, en ses songeries, comme en un lieu de pèlerinage; il se fait raconter par le concierge de l'Observatoire, un des rares témoins de la scène, la courageuse fin du soldat. Déjà, quand il modelait le buste de Dupin, il rêvait d'une statue héroïque où pourraient déborder à l'aise ses sentiments de colère vis-à-vis d'un tel forfait; il se complaît à raconter à ses élèves les détails de la matinée tragique : Ney tombant la face contre terre en criant : « Vive la France! »; le peloton d'exécution fuyant la vue du crime, et s'éloignant, avec hâte, dans la brume; le cadavre transporté sur un brancard à la Maternité, puis enterré comme celui d'un chien... Il a l'esprit hanté de ces images; aussi, lorsque le 27 mai 1852, le ministre de l'intérieur, M. de Persigny, lui annonce qu'il est chargé de la statue, se jette-t-il sur ce dramatique sujet comme sur une proie longtemps convoitée. Le dessin du piédestal est confié à l'architecte Gisors. Le maréchal, ainsi qu'on l'avait d'abord voulu, ne devra pas être représenté au moment suprême, où, se découvrant, il « montre sa poitrine à la mort »; Rude abandonne à regret un thème dont il eût tiré, sans nul doute, une fulgurante invention. Ney sera en costume militaire, dans la gloire des batailles; le monument ne saurait être « une œuvre de rancune », mais seulement « le signe d'une réhabilitation proclamée par la conscience publique ».

Le 14 mai 1853, les ciseleurs mettent la dernière main au bronze. L'inauguration a lieu le 7 décembre, jour anniversaire de la mort du maréchal, au milieu de la plus imposante cérémonie. L'archevêque de Paris, en chape noire, vient de psalmodier le *De profundis;* au roulement voilé des tambours, la foule se découvre, le chef-d'œuvre de Rude apparaît au milieu d'une immense clameur.



Héliog. Dujardin. Imp. Eudes & Chassepot

MONGE

Fragment de la statue de Beaune, par Fr. Rude

(D'après le plâtre original du Musée du Louvre)

La Sculpture française. Lib. Imp. Réunies.

C'est le Ney d'Iéna, de Friedland, de la Moskowa, de Waterloo et de trente mêlées épiques, le sabre au clair, la tête haute, tout le corps tendu par le formidable : *En avant!* qui semble s'échapper de sa bouche ouverte. Rude avait déjà exprimé le *cri,* ce signe extérieur de la surexcitation humaine, dans le Génie de la Guerre du groupe du *Départ,* pour lequel Mme Rude, dit-on, avait posé. Le cri du maréchal Ney conduisant la charge est plus saisissant encore.

Je laisse de côté les détails d'exécution et de composition, pour admirables qu'ils soient; je ne vois dans cette œuvre extraordinaire que la passion, le mouvement, l'action, la puissance du cri. Parmi les problèmes qui se posent aux méditations du sculpteur, il n'en est pas de plus redoutable que celui du corps en mouvement. Rude a touché ici aux dernières limites de la statuaire vivante et agissante. A ce point de vue, la statue du maréchal Ney est peut-être le plus *moderne* de ses chefs-d'œuvre [1].

Rude approche de soixante-dix ans. Sa santé, jusque-là si robuste, est ébranlée; il a des malaises, des suffocations, qui proviennent d'une maladie du cœur. Il peut encore assister à son triomphe à l'Exposition universelle de 1855, où il reçoit la première médaille d'honneur de la sculpture, par 47 voix sur 50; puis, le mardi 3 novembre, au moment où il allait descendre à l'atelier, il est pris d'une oppression subite, il s'éteint simplement, comme il avait vécu, paré de cette beauté souriante et apaisée qui reflétait sa grande âme, laissant en exemple à la postérité toute une vie d'abnégation, d'énergie, d'honnêteté, et une douzaine de chefs-d'œuvre qui demeureront l'honneur de son pays.

Ajoutons que Rude mourut sans être de l'Institut. Trois fois mis en balance, il se vit successivement préférer Duret, Lemaire et Simart!

De Rude à Barye, il n'y a qu'un pas. Les deux maîtres offrent plus d'un point de ressemblance. Tous deux, partis de l'éducation classique, ils se sont affranchis des formules apprises, par leur amour instinctif de la sincérité; tous deux, ils eurent cette âme fière et désintéressée, cette solidité de jugement et cette indépendance de goût qui caractérisent les hommes vraiment supérieurs; tous deux, ils ont dédaigné les suffrages des masses; tous deux enfin, ils ont servi avec une égale fermeté la cause de l'art vivant. L'universelle admiration qui, après une longue indifférence, entoure aujourd'hui la mémoire de Barye, prouve surabon-

1. Le prolongement de la ligne du chemin de fer de Sceaux jusqu'au boulevard Saint-Michel a entraîné le déplacement de la statue de Ney. Rude l'avait conçue pour être éclairée à droite; nos édiles, qui perdent rarement l'occasion de faire une bévue, l'ont placée de telle sorte qu'elle reçoit maintenant la lumière à gauche, le visage demeurant ainsi plongé dans la pénombre; c'est tout simplement absurde. La véhémence de l'expression, du geste, l'éclair du regard, le cri, tout a disparu.

damment que les efforts du sculpteur animalier n'ont pas été vains. D'autres artistes, dans le même temps, ont excellé dans la plastique des animaux; Mène et Fratin y ont dépensé beaucoup d'esprit, de verve et d'adresse; mais aucun d'eux n'a connu ce style, cette noblesse, cette simplicité, cette puissance d'observation et de synthèse qui ont élevé Barye au niveau des plus grands maîtres.

Antoine-Louis Barye naquit à Paris le 24 septembre 1796. Après avoir fait un apprentissage de quelques années chez un ciseleur sur métaux, il reçut les premières leçons du dessin dans l'atelier de Bosio; puis il entra chez Gros et, en 1818, à l'École des Beaux-Arts. L'enseignement officiel n'était pas son affaire; bientôt on le vit abandonner la camaraderie bruyante pour se lancer solitairement à la recherche d'un idéal inexploré. C'est par le Salon qu'il aborde le public. Dès 1831 il expose un *Tigre dévorant un crocodile* et un *Ours*. Entre temps, il travaille pour l'orfèvre Fauconnier, qui a discerné les merveilleuses aptitudes du jeune homme dans le maniement du bronze. L'artiste a trouvé sa voie, une voie toute personnelle qu'il poursuivra imperturbablement, montant de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, entremêlant çà et là ses groupes d'animaux de compositions décoratives et de figures de style.

Ce maître illustre n'a pas d'histoire. Ses biographes parlent à peine de l'homme, qui se livrait peu. Ennemi du bruit, de l'emphase et de la réclame, concentré dans un labeur acharné, il a vécu dans l'isolement un peu taciturne de ceux qui observent et réfléchissent, ne sortant guère de son atelier de la montagne Sainte-Geneviève que pour s'adonner à ses admirables études anatomiques du Jardin des Plantes. Comme Rude, mais avec une vie encore plus unie et plus calme, Barye fut un modèle de haute vertu et de stoïque sagesse; c'est de tout point un caractère. Aussi demeure-t-il longtemps à l'écart. A part le Lion de la colonne de Juillet, qui lui est dévolu, et quelques acquisitions faites par l'État aux Salons, c'est à grand'peine que quelques amis lui obtiennent l'exécution d'un surtout de table pour le duc d'Orléans. Plus tard l'État, plus équitable, lui attribuera quelques travaux fructueux au nouveau Louvre et aux Tuileries.

L'événement notable de la vie de Barye, c'est l'entrée en relations avec la maison Barbedienne. Il ne faut pas oublier que l'œuvre presque entier de Barye a été édité par cette célèbre maison, qui, soit dit en passant, a tout fait pour remettre en honneur et populariser le bel art du bronze. Si l'existence de l'artiste semble uniforme à la surface, un monde vivant de créations, sorti de sa main féconde, est là pour nous montrer à quelles fièvres intérieures a été en proie cette âme de silencieux. Nous les avons vues réunies en la magnifique exposition organisée, il y a quelques années, au quai Malaquais. Ce fut une apothéose. Durant deux mois on a

pu voir, en une assemblée merveilleuse, le monde tout pantelant de vie créé par cette main puissante. Si les très grandes pièces faisaient défaut, — on avait dû reculer devant les frais de moulage, — si on regrettait l'absence de la statue équestre de Bonaparte, à Ajaccio, des groupes du Louvre et des lions des Tuileries et de la Bastille, on avait du moins en épreuves exquises et rares — ces épreuves



LION ÉCRASANT UN SERPENT, BRONZE DE BARYE.
(Terrasse du bord de l'eau, aux Tuileries.)

qui se payent aujourd'hui au poids de l'or — tous les grands et petits bronzes, tous ces précieux objets aux adorables et chaudes patines, qui constituent, à proprement parler, l'Œuvre de Barye[1].

Quelles étapes! Ce sont d'abord le *Tigre dévorant un Gavial,* du Salon de 1831, dont le bronze, acquis par le ministre de l'intérieur, figure maintenant au

1. Nulle part les œuvres de Barye n'ont été appréciées et collectionnées comme en Amérique. M. Walters, de Baltimore, a envoyé à lui seul 50,000 francs pour la souscription ouverte en vue d'élever un monument à la mémoire du grand artiste. Sur la même initiative, M. Charles Kay, de New-York, a publié un livre somptueux, aussi bien écrit qu'admirablement illustré, *Barye, Life and Works.*

Louvre, et le grand groupe du *Lion écrasant un Serpent,* du Salon de 1832, fondu par Gonon, chef-d'œuvre dont l'État avait acheté l'épreuve unique pour en décorer la terrasse du bord de l'eau, aux Tuileries; puis, au Salon suivant, une suite de petits bronzes, parmi lesquels le *Charles VI dans la forêt du Mans,* un peu dans le goût romantique d'Antonin Moine, le buste du *Duc d'Orléans,* l'*Éléphant d'Asie,* l'*Ours de Russie* et l'*Ours des Alpes;* en 1833, une série d'aquarelles d'animaux et quelques bronzes, notamment le *Tigre dévorant un Cheval;* en 1834, les neuf groupes de figurines de femmes nues, d'un style si original, formant le surtout de table du duc d'Orléans, des bronzes encore et les plâtres du *Cerf surpris par un Lynx* et de la *Panthère dévorant une Gazelle;* en 1835, un *Tigre* colossal, en pierre, pour le Musée de Lyon, et le même, réduit en bronze, pour M. Thiers. En 1836, Barye est refusé au Salon, le plâtre seul du *Lion au repos* est accepté; il vient de finir le merveilleux bronze du *Cerf surpris par un Lynx,* épreuve unique offerte par le duc d'Orléans à Alexandre Dumas. Barye restera dix années éloigné du Salon. En 1837, il exécute l'*Éléphant écrasant un Tigre;* en 1838, une délicieuse statuette équestre de Bonaparte; en 1839, le modèle en plâtre du *Lion* de la Colonne de Juillet, une de ses créations culminantes; en 1840, le groupe romantique de *Roger et Angélique sur un Hippogriffe;* l'*Auroch dévoré par un Serpent,* de la collection de M. Bonnat; en 1842, la *Biche au repos;* en 1846, l'admirable groupe en bronze de *Thésée et le Minotaure;* en 1847, le grand *Lion* en bronze du guichet du Louvre; en 1848, année capitale dans la carrière du maître, au moment même où Rude touchait à son apogée, le groupe justement célèbre du *Lapithe combattant le Centaure* et le plâtre du grand *Jaguar dévorant un Lièvre;* en 1850, il reparaît au Salon avec une épreuve en bronze du *Lapithe combattant le Centaure,* achetée par l'État (aujourd'hui au Louvre); en 1851, il reçoit la commande des mascarons du Pont-Neuf; en 1852, il coule en bronze son chef-d'œuvre suprême, le grand *Jaguar dévorant un Lièvre,* dont il n'a été tiré que quatre ou cinq épreuves, sous les yeux de l'artiste. L'une d'elles, acquise par l'État, est au Musée du Louvre; une autre appartient à M. Walters, une autre à M. Bonnat, admirateur passionné du génie de Barye et grand collectionneur de ses œuvres. C'est dans cet incomparable morceau, peut-être, que Barye a mis le plus de tragique grandeur, de poésie, de maîtrise et d'éloquente simplicité. En 1854, Lefuel succède à Visconti dans la direction des travaux du nouveau Louvre, et Barye est chargé de l'exécution de quatre grands groupes décoratifs en pierre, la *Paix,* la *Guerre,* la *Force* et l'*Ordre,* placés trop loin du regard et qui, du reste, n'ajoutent rien à sa gloire. En 1855, une médaille d'honneur lui est décernée à l'occasion de l'Exposition universelle. En 1862,

il modèle la statue équestre de Napoléon, en César, pour Ajaccio, encore une œuvre d'un caractère superbe; en 1863, le grand lion d'argent pour le prix de Longchamps; en 1865, un autre Napoléon équestre pour la ville de Grenoble, dont il n'exécute que le modèle; en 1868, quatre groupes en pierre pour le château d'eau de Marseille. Il meurt enfin, le 25 janvier 1875, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, laissant derrière lui des témoignages impérissables de son génie, un extraordinaire



JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE, BRONZE DE BARYE.
(Musée du Louvre.)

musée de bronzes où se montrent réunies les qualités les plus rares : l'instinct du monumental et du synthétique, à la façon des vieux maîtres assyriens; le culte de la nature vivante; une poésie intime et profonde; une connaissance unique de la structure des animaux.

Avant d'aborder l'école contemporaine, il me faut reprendre un instant la lignée académique. Mes intraitables préférences pour l'art vivant ne doivent pas me faire oublier qu'il y eut encore de ce côté des hommes d'un réel talent, d'une haute distinction d'esprit. Je ne pourrais, sans injustice, passer sous silence les noms de Lemaire, de Jaley, de Simart, de Dumont, de Jouffroy, de Duret, de Perraud, de Soitoux, de Clésinger, ne fût-ce que pour montrer à quel point

l'enseignement classique était solidement organisé. Lemaire, de Valenciennes, nous est connu par le fronton de l'église de la Madeleine et le grand bas-relief des funérailles de Marceau, à l'Arc de Triomphe (il avait été chargé aussi, je l'ai dit, de remplacer la statue de Henri IV de Pierre Biard, au tympan de l'Hôtel de

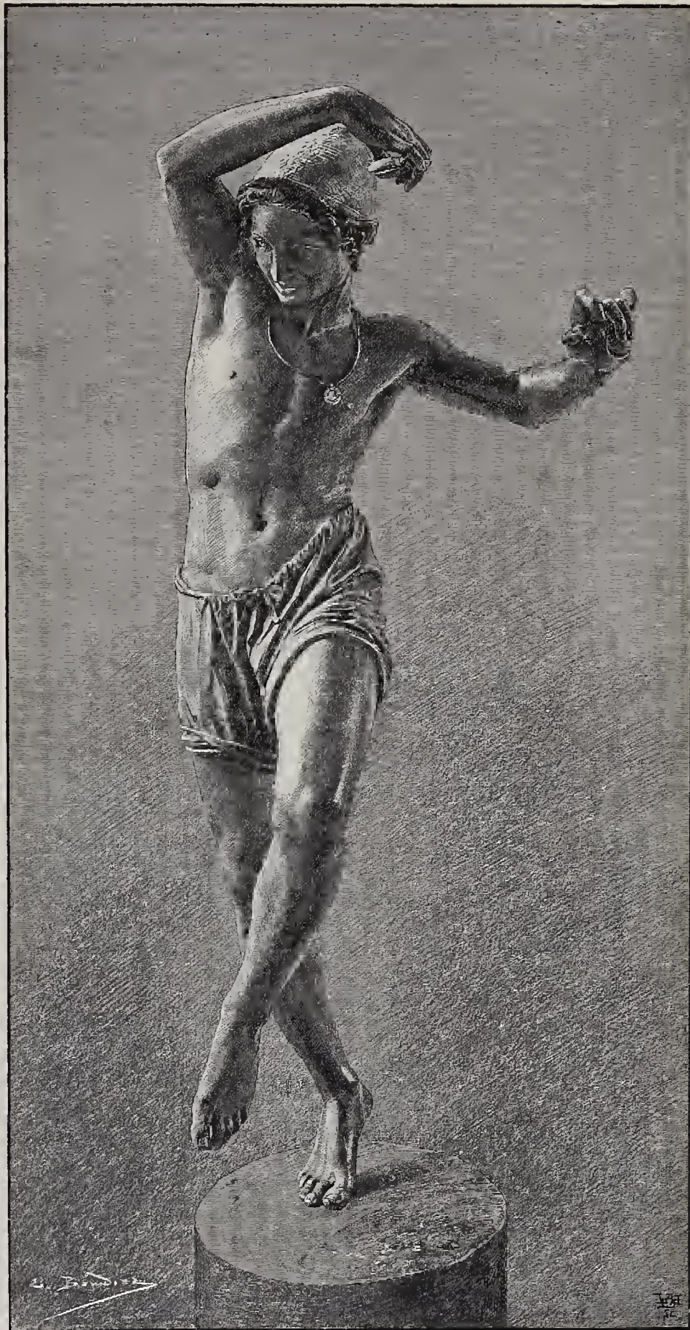


LES ADIEUX, PAR PERRAUD.

(Bas-relief en marbre du Musée du Louvre.)

Ville); Jaley, un des bons élèves de Cartellier, par une intéressante statue de Louis XI, au Musée du Louvre; Augustin-Alexandre Dumont, le dernier de la longue dynastie des Dumont, par le Génie de la Liberté, en bronze doré, dont l'élégante silhouette termine si heureusement le sommet de la Colonne de la Bastille, et par diverses statues iconiques d'un style sévère — Suchet à Lyon, Davoust à Auxerre, Bugeaud à Alger; Simart, l'indigent et glacial Simart, par la fameuse Minerve Chryséléphantine, restitution de l'œuvre de Phidias, qu'il

exécuta sous les indications du duc de Luynes pour le château de Dampierre; Jouffroy, de Dijon, par une remarquable statue de Bonaparte, érigée à Auxonne, en 1857, et par une gracieuse figure que connaissent tous les visiteurs du Musée du Luxembourg, la *Jeune fille confiant son premier secret à Vénus;* Perraud, par le célèbre bas-relief des *Adieux,* au Musée du Louvre, que les théoriciens de l'académisme ont érigé en chef-d'œuvre et qui justifie, en partie d'ailleurs, sa réputation, par l'atticisme de son dessin; Soitoux, par sa classique figure de la *République,* de la place de l'Institut; Clésinger enfin, un faiseur adroit, dont la vogue retentissante s'est vite évanouie, par son marbre de la *Femme piquée par un serpent* et par de médiocres statues de *Rachel* et de *George Sand,* à la Comédie-Française.



DANSEUR NAPOLITAIN, PAR DURET.

(Bronze du Musée du Louvre.)

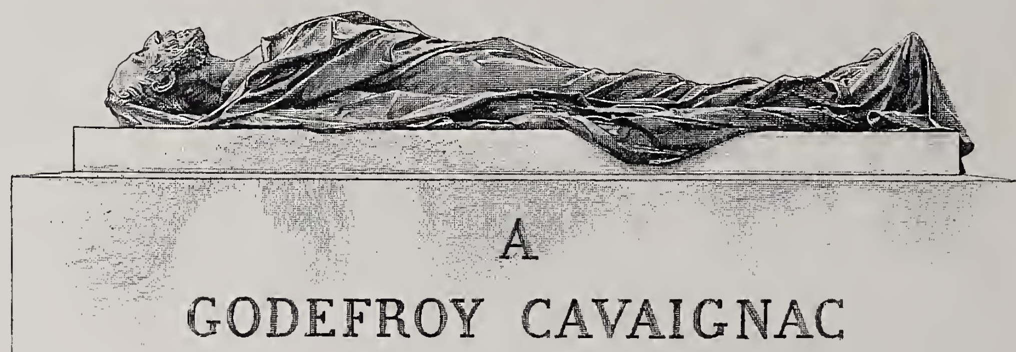
Au milieu de toutes ces manifestations d'une esthétique conventionnelle, Francisque Duret, le maître de Jouffroy et de Perraud, apparaît avec le charme de sa délicate personnalité.

Duret est né à Paris, le 19 octobre 1804. Élève de son père François-Joseph Duret, puis de Bosio, il entre à l'École des Beaux-Arts en 1818, remporte le grand prix en 1823, obtient une médaille de première classe, avec une gracieuse figure de *Mercure inventant la lyre,* au Salon de 1831, est élu, en 1845, membre de l'Institut, reçoit une médaille d'honneur en 1855, et meurt le 26 mai 1865.

Le *Mercure* avait valu à l'artiste un vif succès; acquis par le roi, il fut détruit au pillage du Palais-Royal, en 1848; les Musées d'Orléans et de Valenciennes en possèdent des répétitions en bronze. Deux ans après, le public acclamait le *Jeune*

pêcheur dansant la tarentelle, dont le bronze avait été fondu d'un jet et sans retouches. Cette œuvre, que nous pouvons admirer au Louvre, est, en son espèce, — ne marchandons pas trop le mot, — un chef-d'œuvre. Il y circule un sentiment de jeunesse, et comme une fraîcheur de vie et de mouvement qui la placent bien au-dessus de ce qu'avait produit l'École. On pouvait tout espérer d'un tel début. Mais les souvenirs d'antiquité recueillis en Italie remplissent l'esprit de Duret, et ce beau souffle d'indépendance et de vie qui anime le *Danseur* s'éteint peu à peu dans l'air étouffé de l'atelier. Déjà, dans l'*Improvisateur napolitain,* du Salon de 1839, l'effort se trahit par un certain maniérisme ; tandis que l'habileté technique reste aussi grande, la chaleur d'invention se trouve refroidie par le besoin de souligner la mimique et de balancer les lignes selon les doctes principes. Duret, qui avait commencé d'une allure si dégagée, finit par des œuvres prudentes et assagies, d'un galbe toujours fin, où l'on sent la préoccupation du style et de l'étude poussés à l'extrême, comme les figures des soffites du Salon carré et de la salle des Sept-Cheminées, au Louvre, comme la statue de Rachel, dans le rôle de Phèdre, au foyer de la Comédie-Française, comme les deux cariatides en bronze qui gardent l'entrée du tombeau de Napoléon, aux Invalides.

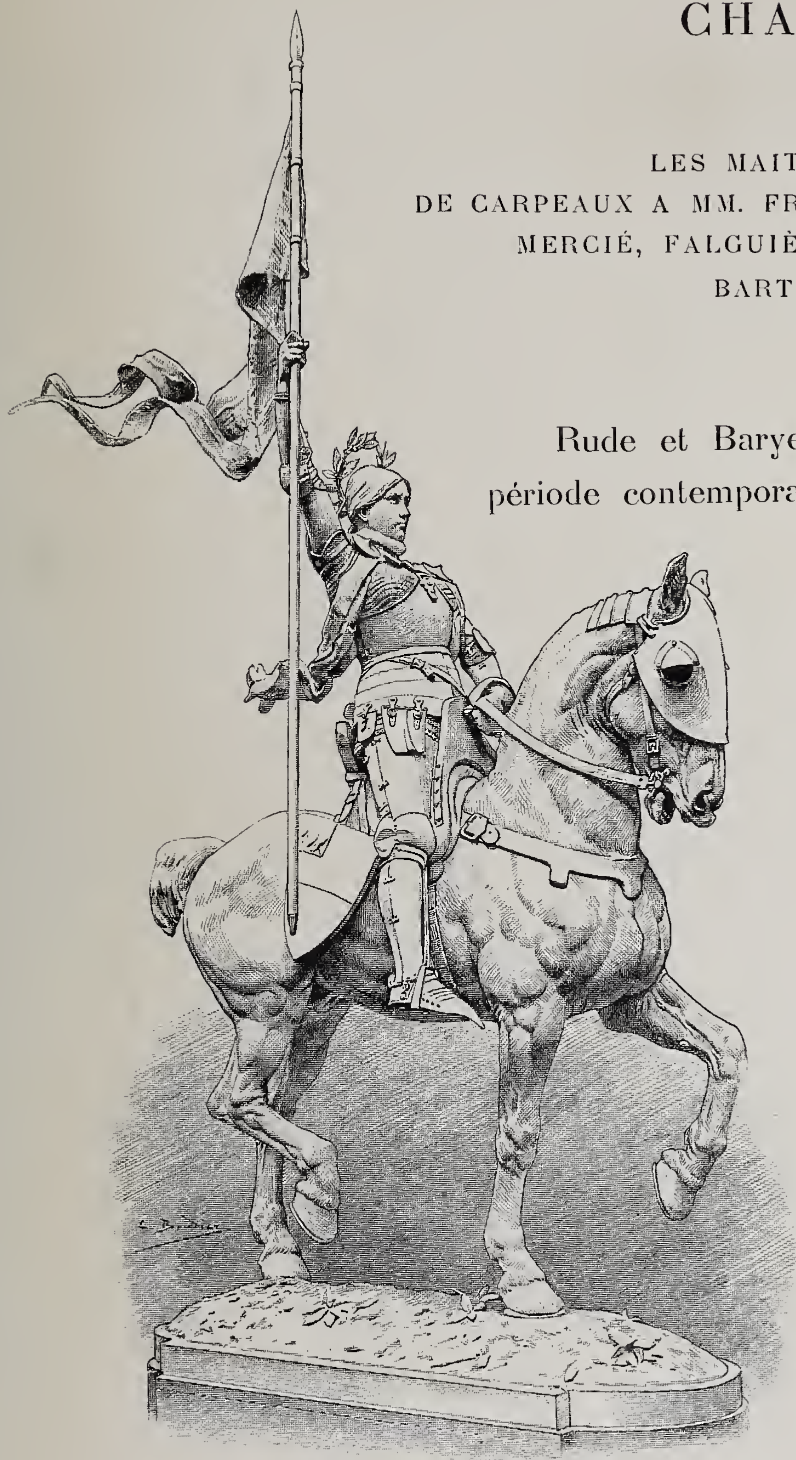
Peut-être s'en est-il fallu de l'épaisseur de quelques préjugés que l'auteur du *Danseur napolitain* ne devînt, à côté de Rude, un des grands sculpteurs du siècle ; peut-être aussi cette délicieuse création n'est-elle que la rencontre fortuite d'un beau talent.



GODEFROY CAVAIGNAC, PAR RUDE.
(Bronze du cimetière Montmartre.)

CHAPITRE VIII

LES MAITRES CONTEMPORAINS.
DE CARPEAUX A MM. FRÉMIET, DUBOIS, CHAPU, GUILLAUME,
MERCIÉ, FALGUIÈRE, BARRIAS, DALOU, RODIN,
BARTHOLOMÉ ET ROTY.



JEANNE D'ARC, PAR FRÉMIET.

Rude et Barye nous ont conduits au seuil de la période contemporaine. Il n'y a plus d'école au sens dogmatique. Les efforts combinés du romantisme et du naturalisme ont rompu les barrières. Je ne veux pas dire qu'il n'y ait plus d'école ni d'académisme. L'Institut, et l'État à sa remorque, distribuent toujours les faveurs et, par longue habitude ou par intérêt, encouragent de préférence ceux qui sont venus puiser à ses ateliers l'enseignement classique. Mais les vieilles bastilles sont en ruines; Rude les a démolies à coups de chefs-d'œuvre. Les jeunes peuvent chercher leur voie sans crainte d'être conspués. L'individualisme règne en maître. Chacun travaille pour soi et, il faut le reconnaître, dans sa libre fantaisie. Les courants notés plus haut se ramifient et s'épandent, souvent en se mêlant. Les artistes de valeur suivent désormais leur tempérament et n'écoutent que leur bon plaisir. Il est certain que l'art de la sculpture reste encore vicié dans son essence fondamentale; mais on sent à des signes favorables qu'il aspire à l'affranchissement et que,

secondé par l'émancipation progressive de la peinture, il touche aux temps prochains où revivront les principes de logique et de vérité qui ont fait, en France, sa grandeur séculaire. Les gens à courte vue pourront seuls gémir de cette évolution; nous avons, au contraire, tous les motifs de nous en réjouir. Puisque nous ne pouvons revenir à l'organisation collective du Moyen Age, il faut nous habituer à cette idée que les destinées de l'art résident dans le développement du sentiment individuel.

Il y a et il y aura toujours en France un groupe nombreux, actif, habile, qui gravitera autour des régions officielles de l'art. Mais les hommes et les faveurs passent et rien ne compte pour l'avenir que ce qui est personnel et né d'une émotion vraie.

Incontestablement, Rude a eu une énorme influence sur la génération nouvelle, sur celle qui s'est formée sous le second Empire. Tous, même sans le vouloir, ont marché dans son sillon. La sculpture, grâce à lui, s'est faite plus libre, plus vivante et plus expressive. Si elle ne se dégage pas encore de l'oppression du sujet antique et des canons académiques, — on ne secoue pas en quelques années un si long servage, — elle entrevoit, du moins, confusément, l'urgence d'une esthétique rationnelle basée sur une observation exacte de la nature. Les immortels exemples laissés par nos vieux gothiques, par nos admirables portraitistes des XVIIe et XVIIIe siècles, éclairent la route à suivre.

Quelques-uns des maîtres modernes, comme Carpeaux, Frémiet, Cain, Charles Cordier, Christophe, sont sortis directement de l'atelier de la rue d'Enfer.

Carpeaux est, après Rude et Barye, un des plus grands statuaires du siècle. Une courte vie, dévorée en sa fleur; un petit nombre d'œuvres enfiévrées de passion : telle se présente à nous, en deux traits, cette physionomie puissante. Carpeaux était né à Valenciennes, dans la patrie de Beauneveu et de Watteau, en pleine Flandre française, le 11 mai 1827; il mourut à Courbevoie, le 12 octobre 1875, chez son ami et protecteur, le prince Stirbey, après un douloureux martyre. On a dit que Carpeaux avait été incompris de son vivant; cela est faux; il a été discuté, critiqué, ardemment combattu, mais non méconnu; grâce à la protection bienveillante de M. de Nieuwerkerke, habile sculpteur lui-même, il a été honoré de grands travaux; rien ne lui a manqué pour gravir à sa guise les échelons de la gloire. Il eût pu gagner beaucoup d'argent avec ses bustes; s'il ne l'a pas fait, c'est par insouciance et désintéressement.

Arrivé de Valenciennes avec une modeste pension que lui avait obtenue M. Beauvois, conseiller général du Nord, Carpeaux entre chez Rude, puis, sur le



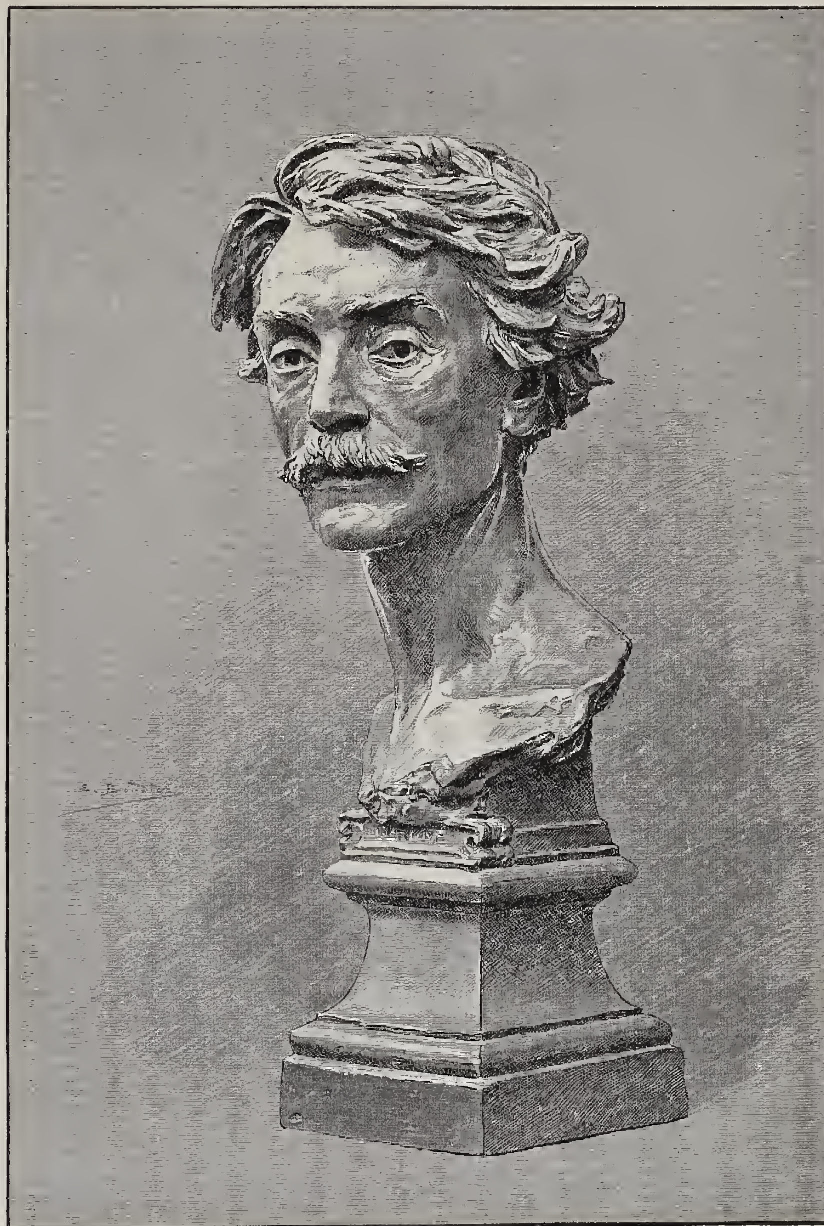
Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

LA DANSE

(Modèle original du groupe de l'Opéra par Carpeaux)

(Musée du Louvre)

conseil de Rude, chez Duret, plus influent dans le monde de l'École des Beaux-Arts. Il monte pour la première fois en loge en 1848, remporte le second grand prix en 1852 et le grand prix en 1854; reçoit une médaille de 2ᵉ classe au Salon de 1862 et une médaille de 1ʳᵉ classe à l'Exposition universelle de 1867. L'événement biographique de cette vie d'apparence assez simple, c'est le séjour à Rome et en Italie, comme pensionnaire de la Villa Médicis. Carpeaux y fait connaissance de Michel-Ange, et le souvenir de l'outrance impétueuse et des musculatures formidables du grand Florentin le poursuivra longtemps. C'est sous l'empire de cette première domination que, après avoir envoyé de Rome le *Petit pêcheur à la coquille*, visiblement inspiré du *Pêcheur à la tortue* de Rude, il se met à son groupe d'*Ugolin* (1860-1862). Nul, d'ailleurs, n'était plus apte à réaliser sculpturalement le terrible épisode de la *Divine Comédie*. Il exécute le plâtre, comme envoi de dernière année; le bronze qu'on voit aujourd'hui dans le jardin des Tuileries ne fut fondu qu'en 1863, après avoir été exposé au Salon. Les carnets de croquis généreusement offerts au Louvre par le prince Stirbey montrent à quel point l'artiste a été possédé par son sujet. Il s'arrête à une composition pyramidale très serrée, où les formes s'enchevêtrent avec hardiesse. L'expression de la douleur y est puissamment écrite; la tête d'Ugolin, très michelangesque, comme l'attitude crispée et le modelé ressenti de la figure, est en confor-



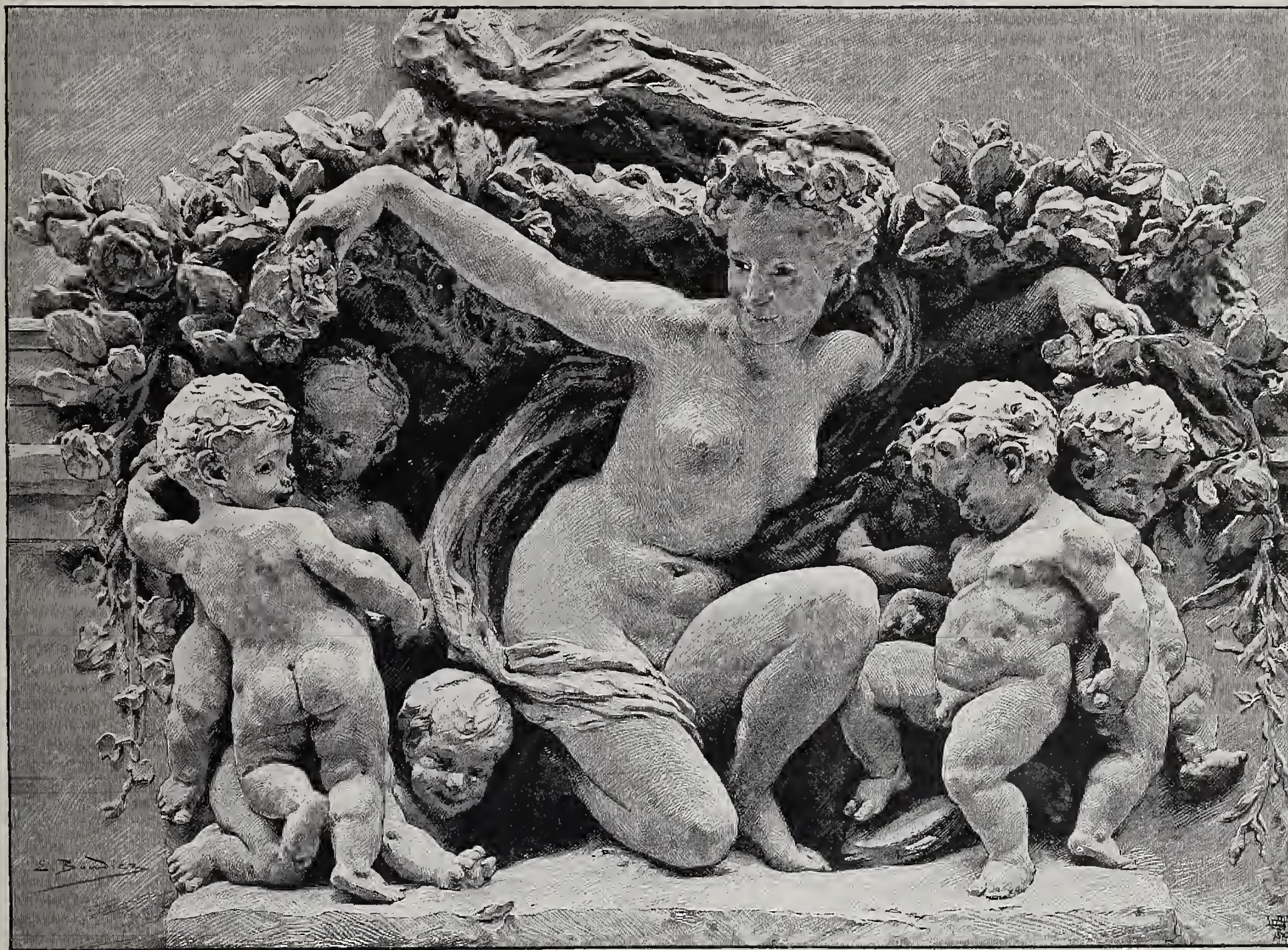
M. GÉRÔME, BUSTE PAR CARPEAUX.
(D'après le bronze.)

mité avec le texte du Dante ; il y a bien dans le mouvement des mains et le plissement du front une certaine recherche conventionnelle, légitime, d'ailleurs, dans l'atmosphère de Rome ; mais les enfants sont de tout point admirables. On trouverait dans ces formes vibrantes et passionnées les origines du style de M. Rodin.

En cette année 1862, où il termine l'*Ugolin,* Carpeaux exécute ses premiers bustes. D'un élan, il affirme sa franchise dans cette branche si française de l'art. Le portrait sera, en effet, un de ses triomphes. Carpeaux y renoue la belle tradition du XVIII[e] siècle, avec un appoint tout moderne de matérialité expansive et d'acuité physionomique. Il a laissé une trentaine de bustes qui sont, la plupart, de véritables chefs-d'œuvre. Le Louvre en possède deux des plus remarquables : les bustes en bronze de Beauvois et celui du peintre Eugène Giraud. Parmi les autres, je rappellerai ceux de la marquise de La Valette, de M. Vaudremer, de M. de Laborde, de la princesse Mathilde, de M[lle] Benedetti, de M[me] la duchesse de Mouchy, de M. Charles Garnier, de Gounod, de M[lle] Fiocre, dont le Louvre vient d'acquérir le plâtre original, et surtout ceux de M. Gérôme (1872) et de M. Alexandre Dumas (1875), deux merveilles qui sont dans toutes les mémoires. Le sculpteur y a mis sa griffe à la fois énergique, souple et caressante. Dans ce champ de l'art, la manière originale de Carpeaux a exercé une action décisive. Il suffit de penser aux bustes de MM. Falguière, Dubois, Dalou et Rodin.

L'année 1866 est heureuse pour l'artiste. Présenté par M. de Nieuwerkerke aux Tuileries, il est gracieusement accueilli par l'Empereur. Il reçoit aussitôt la commande d'une statue du prince impérial, d'une figure pour la nouvelle église de la Trinité et de toute la décoration monumentale de la façade sud du pavillon de Flore. Le groupe principal qui couronne le fronton, *la France impériale portant la lumière dans le monde et protégeant l'Agriculture et les Sciences,* est ampoulé et d'invention médiocre. Carpeaux n'est point l'homme d'une telle besogne ; plus il fait appel à ses souvenirs de la chapelle Sixtine et des tombeaux des Médicis, plus il s'empêtre dans la banalité du programme. Il faut chercher l'âme et le génie de Carpeaux dans le bas-relief central qui représente le *Triomphe de Flore.* On a parlé de Clodion à propos de cette œuvre, où le *féminin* s'épanouit avec un charme si voluptueux. La comparaison est superficielle. Carpeaux a mis, dans son éblouissante création, une vie, un frémissement, une *substance charnelle,* si je puis dire, qui sont à cent lieues des coquetteries de Clodion. Il y a dans les nus palpitants de Carpeaux une puissance qui les élève jusqu'au grand art ; ses chairs martelées n'ont rien de mièvre ; un sang vivace coule sous leur épiderme ; on sent qu'elles font corps avec le ferme soutien de la construction intérieure ; les visages troués de fossettes s'illuminent de luisants extraordinaires. La statuaire d'aucun temps n'a

produit un morceau plus chaud, plus frémissant que cette figure de Flore qui joue et sourit au milieu des fleurs et des beaux enfants nus. Il y a certainement quelque chose de neuf dans cette sculpture épanouie, où l'on sent comme la joie de vivre, dans l'effet décoratif de ce groupe, qui, par le jeu hardi des reliefs et des creux, des



LE TRIOMPHE DE FLORE, PAR CARPEAUX.
(D'après le plâtre original.)

lumières et des ombres, donne à la matière inerte l'animation d'une chose vivante et l'enrichit des illusions de la peinture.

Averti par l'éclatant succès des sculptures du pavillon de Flore, Carpeaux avait trouvé son mode d'expression. Ce qu'il prétend désormais, c'est de pétrir la chair dans le marbre ou le bronze, de fixer le mouvement jusqu'en ses plus fugitives mobilités; c'est de conquérir la plus extrême liberté d'outil et la pratique la plus vaillante. Carpeaux est exclusivement un manieur de glaise, et c'est là peut-être le mauvais côté de son influence. Il a enseigné aux jeunes l'abus de la « boulette ». A son contact, notre école désapprend la manœuvre du marbre et de la pierre, honneur des maîtres d'autrefois; elle modèle, elle ne sculpte plus, si même elle ne se

contente pas d'une simple maquette. Il faut noter cette tendance fâcheuse comme un signe de débilité.

Le *Triomphe de Flore* amène donc Carpeaux au groupe de la *Danse*, du nouvel Opéra, et à la grande fontaine de l'Observatoire, *les Quatre parties du monde soutenant la Sphère*. Dans le groupe de l'Opéra, on retrouve toutes les qualités sculpturales de la Flore, tout le charme provoquant de l'expression, avec, en plus, le rythme des corps en mouvement. On n'a plus à décrire et à louer une œuvre aussi complètement originale et en son essence aussi exquise. Il faut la voir dans le plâtre du Louvre. Ni les injures, ni les acclamations ne lui ont manqué, et elle a fait, on s'en souvient, au propre et au figuré, couler beaucoup d'encre. L'ivresse qui la fait vivre est l'ivresse du dieu qui déchaînait les antiques bacchanales.

Lancé dans cette voie, Carpeaux ne saurait s'arrêter. La saltation endiablée du groupe de la *Danse* devient l'allure d'une course vertigineuse, à la fontaine de l'Observatoire. Nous tenons ici le chef-d'œuvre de Carpeaux et en même temps le dernier mot de la statuaire mouvementée. Quatre figures de femmes nues représentent les Quatre Parties du Monde. Une Chinoise, une Négresse, une Péruvienne et une Européenne tournent, d'une allure concentrique, autour d'un axe idéal, en soutenant de leurs mains levées la légère armature d'une sphère armillaire, dont les signes du zodiaque sont sculptés en relief. L'idée était éminemment expressive, osée et pittoresque. « Le projet est enfin trouvé, écrivait l'artiste à Ernest Chesneau[1]. Galilée m'a mis sur la voie en disant : *La terre tourne!* J'ai donc représenté les quatre points cardinaux, tournant comme pour suivre la rotation du globe. Leurs attitudes suivent leur disposition polaire. De sorte que j'ai une face, un trois quarts, un profil et un dos. » En ces figures, marquées d'accents énergiques et profonds, apparaît avec une justesse d'observation merveilleuse le caractère moral de chacune. L'Europe, sûre de sa force, marche toute droite, d'un pas ferme et mesuré, la tête haute, les yeux orientés vers l'espace sidéral; elle semble porter à elle seule le poids du faix cosmique. L'Amérique, ignorante et arriérée, retient le mouvement de la sphère; l'Asie, incertaine et craintive, le subit; l'Afrique, hautaine et superbe, le regard interrogeant l'avenir, semble y demeurer étrangère. D'un bout à l'autre de son œuvre Carpeaux a suivi la méthode de Rude, qui recommandait instamment de faire acte de synthèse. Dans le plâtre original conservé au Louvre, comme dans le bronze verdi de l'avenue de l'Observatoire, dans la pénombre d'un Musée, comme dans la claire lumière du jour, l'enlacement de ces formes, actionnées par la vie, proclame l'incomparable maîtrise, le génie créateur de Carpeaux.

1. *Carpeaux, sa Vie et son Œuvre*, par Ernest Chesneau. Paris, Quantin, 1880, un volume in-8°.



2875 PARIS. — La Fontaine Carpeaux (détail), Jardin du Luxembourg. X Phot.





Héliog. Dujardin

Imp. Eudes & Chassepot

LES QUATRE PARTIES DU MONDE

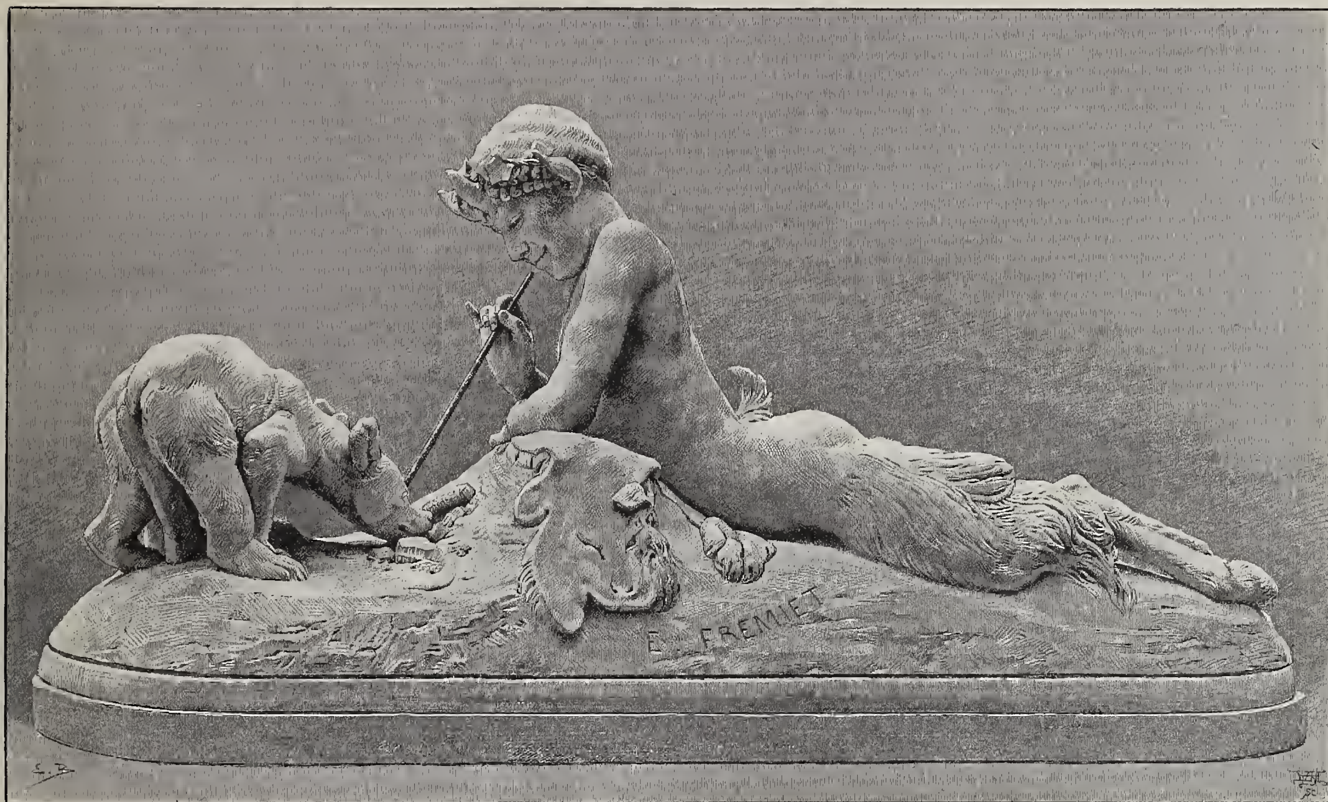
Groupe de Carpeaux, à l'Avenue de l'Observatoire

(D'après le modèle en plâtre, du Musée du Louvre)

La Sculpture française.

Lib. Imp. Réunies.

Par les caractères multiples de son style, par la sincérité de ses recherches, il semble que M. Frémiet soit un des héritiers les plus directs de Rude et de Barye. A Rude, son oncle et son maître, il doit cette noble préoccupation de la vérité historique et cette intense compréhension de la nature qu'il a mises dans toutes ses œuvres; à Barye, qu'il a remplacé comme professeur au Muséum, il doit une bonne part de son intime connaissance des bêtes et de l'acuité de son esprit d'observation. C'est assurément un des artistes les plus subtils, les plus convaincus et les plus ori-



LE DÉNICHEUR D'OURSONS, PAR M. FRÉMIET.
(Marbre du Musée du Luxembourg.)

ginaux de notre temps. Je le vois toujours monter et s'élever au-dessus de lui-même. Rien d'indifférent n'est sorti de sa main. Même lorsqu'on hésite à le suivre dans les détours capricieux et quelquefois bizarres de sa pensée, on l'admire encore pour la hardiesse de ses vues. Il n'est jamais banal, ni vulgaire, et aujourd'hui, dans la pleine maturité du talent, il apparaît comme une des brillantes individualités de notre école. Ses petits bronzes font la joie des délicats; ses animaux sont exquis; ses statuettes en bronze doré ou argenté sont d'une nervosité précieuse qui en font de délicieux objets d'ameublement. Est-il besoin de citer son *Saint Michel,* son *Fauconnier,* son *Ménestrel,* son *Dénicheur d'oursons,* dont le marbre, ciselé à ravir, appartient au Musée du Luxembourg? L'État possède plusieurs de ces groupes qui obtinrent un vif succès aux divers Salons, depuis 1849.

M. Frémiet n'excelle pas moins dans la statuaire monumentale. A la fin de l'Empire, il collabora avec Viollet-le-Duc à la décoration du château de Pierrefonds; la statue équestre, en bronze, de Louis d'Orléans, qui occupe la base de l'escalier de la cour d'honneur, montra ses aptitudes à traiter les grandes figures. Elle me paraît être une des œuvres les plus remarquables de ces vingt dernières années. M. Frémiet a hérité de son maître le respect de l'histoire. Dans ce cavalier bardé de fer, hautain, farouche, impénétrable, passe l'éclair d'une évocation. Le cheval comme le personnage, en leur allure martiale, répondent aux pensées qu'éveille un tel lieu. Je devine bien là l'élégant époux de Valentine de Milan, le puissant feudataire qui fit reculer l'Armagnac et le Bourguignon, le maître redouté de Coucy, de Vez, de Pierrefonds, de la Ferté-Milon.

Depuis, M. Frémiet ne s'est point reposé. En 1872, c'est la figure étrange de l'*Homme de l'âge de pierre,* pour le Jardin des Plantes; en 1876, le *Rétiaire et Gorille;* en 1878, il travaille avec M. Cain à l'exécution des figures d'animaux de la cascade du Trocadéro; en 1880, il expose la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides, et tout dernièrement un superbe *Vélasquez équestre,* pour le Jardin de l'Infante, au Louvre.

Le propre des maîtres est de donner à chacune de leurs créations une autonomie intellectuelle. A ce point de vue, M. Frémiet est un maître; tout ce qu'il exprime, il l'exprime comme poussé par une forte conviction; il prend ses sujets corps à corps et les attaque *intus et in cute;* de là l'intérêt qu'offre la plus humble de ses imaginations; s'il se trompe, s'il est excessif, outré, ce ne sera jamais d'une manière insignifiante ou plate; la sincérité de ses entreprises les rend toujours dignes d'attention; même quand on n'est pas d'accord avec lui, il vous induit en discussions intérieures et en interrogatives songeries. C'est le cas de sa *Jeanne d'Arc,* qu'avec une conscience d'artiste infiniment rare, il vient de recommencer en entier et à ses risques, pour en améliorer quelques détails[1]. Avec celle de Rude, c'est sûrement la représentation de l'héroïne qui répond le mieux aux vraisemblances de l'histoire. On peut discuter le cheval, qui est épais et trop nourri, en comparaison de la délicatesse juvénile de la figure; s'étonner du visage futé et un peu mièvre de la bonne Lorraine et blâmer quelques maigreurs de style; mais, quand on fera la balance des défauts et des qualités, on sera forcé de reconnaître que celles-ci l'emportent dans d'incomparables proportions. Plus on la voit, plus on l'aime, la petite Jeanne de la place des Pyramides, plus elle vous touche de sa grâce exquise, volontaire et illuminée.

1. Le dessin qui la reproduit ici a été fait d'après la seconde version, exposée au Salon de 1893.

En parlant des artistes qui se sont spécialisés dans la sculpture d'animaux, le nom d'Auguste Cain, qui vient de mourir, se présente tout naturellement sous la plume. Il était le gendre de Mène, autre habile animalier. Maître robuste, il a excellé à jeter en bronze les luttes des grands fauves et des puissants pachydermes.



NÈGRE DU SOUDAN, BUSTE POLYCHROME, PAR M. CORDIER.
(Musée du Luxembourg.)

Les deux groupes colossaux — *Famille de lions, Tigres et Rhinocéros* — qui ornent l'entrée des Tuileries sur la rue de la Paix, sont des chefs-d'œuvre pleins d'éclat, de force et de verve que n'eût pas désavoués Barye. A côté de M. Cain, il n'est que justice de nommer M. Jacquemart, qui a exécuté, dans le même ordre d'idées, des compositions d'un rigoureux caractère.

Il semble que tous ceux qui ont approché Rude aient gardé quelque chose de sa belle énergie. Comme Carpeaux, M. Charles Cordier a cherché le rendu des formes réelles. Il s'est créé une sorte de spécialité ethnographique où la polychromie des matières est venue très heureusement jouer son rôle. Ses productions, un peu oubliées aujourd'hui, et à tort, sont relevées d'un véritable accent personnel. Quelques-unes, j'en suis convaincu, seront fort prisées un jour; on les recherchera, malgré leur style un peu brutal, comme de précieux objets d'ameublement. Les associations polychromes d'onyx et de bronze, qui avaient été quelquefois essayées par les Romains, ont été reprises par M. Cordier, dont le tempérament de coloriste en avait senti toutes les ressources. M. Cordier était en outre un bronzier émérite, et ses patines sont fort curieuses. Le Musée du Luxembourg possède deux de ses meilleurs ouvrages : le *Buste de nègre du Soudan* et le *Buste de négresse des Colonies;* M. Marquis, le fabricant de chocolat, en possédait deux autres, qu'on a vus longtemps dans sa devanture, rue Vivienne, les *Époux chinois,* bustes en bronze finement mordoré, comme un laque japonais. Je pourrais citer, d'ailleurs, beaucoup d'autres figures de nègres ou de mulâtres, où les chairs sont en bronze et les costumes en marbres de couleur. Ceux qui ont visité les Salons de 1866 et de 1867 se souviennent peut-être du brillant succès de la *Femme arabe,* statue en bronze, onyx et émaux, et de la *Fellah du Caire,* en costume de harem. L'exemple donné par M. Cordier a porté ses fruits. La sculpture polychrome est dans les préoccupations du jour; elle pourrait bien devenir la statuaire de demain.

En cela nous ne ferions que revenir aux plus hautes pratiques des Anciens. Il nous est difficile de nous figurer ce que pouvait être le Jupiter Olympien de Phidias ou sa Minerve Chryséléphantine, mais nous sommes assurés, par le témoignage unanime d'un peuple qui s'y connaissait en matière d'art, que l'association de l'ivoire, de l'or, de l'argent et du bronze y produisait un merveilleux effet. La polychromie est, n'en doutons pas, la forme rationnelle de la plastique; ainsi l'ont pensé les Grecs, ainsi l'ont pensé les imagiers du Moyen Age. La monochromie, résultant, depuis la Renaissance, de l'imitation de marbres exhumés de la terre, n'est que le produit d'une abstraction toute conventionnelle. Mais fermons cette parenthèse qui pourrait nous mener loin.

Pour liquider le compte de la génération qui vient de disparaître, il me faudrait dire encore quelques mots des deux Dantan — Dantan aîné et Dantan jeune, — qui, tous deux, ont cultivé avec succès la sculpture de bustes; de Maindron, l'habile auteur de la *Velléda;* d'Ottin, l'auteur du groupe en marbre d'*Acis et Galatée* et des *Lutteurs* en bronze, du jardin du Luxembourg; de Carrier-Belleuse, l'ancien directeur des travaux d'art de la Manufacture de Sèvres, et l'auteur d'une *Hébé* qui,



Héliog Dujardin Imp Eudes & Chassepot

DIANE

(Figure en marbre, par Falguière)

en son temps, a fait sensation; de Degeorge, l'auteur de la *Jeunesse d'Aristote;* de Bonnassieux, celui de la Vierge, colossale autant que médiocre, du Puy-en-Velay, et d'un admirable buste du *Père Lacordaire;* d'Aimé Millet, l'auteur du *Vercingétorix* d'Alésia et du *Tombeau d'Henri Murger,* au cimetière Montmartre; de Christophe, l'original auteur du *Masque,* aux Tuileries; de Schœnewerk, de Gautherin, de Hiolle, de Longepied, d'Idrac, de Moulin, etc. Mais je dois hâter le pas. La phalange compacte, innombrable, de notre brillante école moderne est là sous mes yeux. Je vois le talent, l'individualité, la vieille sève gauloise y déborder avec une abondance magnifique. Les noms se pressent en foule, et l'équité voudrait que je n'en oubliasse guère. Effrayé de ce qui me reste à dire en si peu d'espace, je demande l'indulgence. Pour un peu je demanderais grâce!



CHANTEUR FLORENTIN, PAR M. PAUL DUBOIS.
(Bronze argenté du Musée du Luxembourg.)

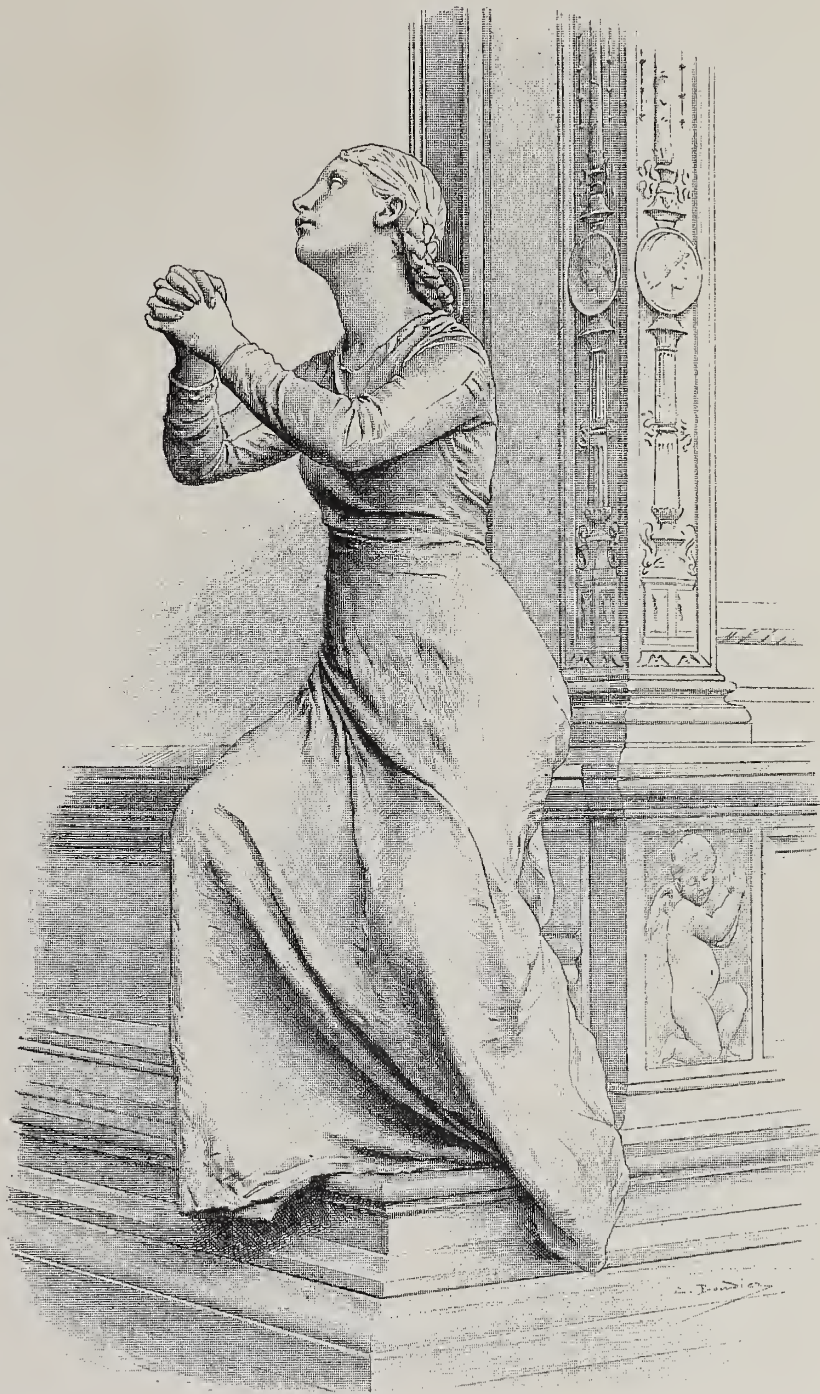
J'ai déjà indiqué qu'un large essor de rénovation emportait aujourd'hui la sculpture française vers des rives nouvelles; les digues sont rompues. L'Académie, rajeunie par l'infusion d'un sang plus vif, est désormais ouverte à toutes les tendances. L'art est libre; il est multiple, il est infini. L'école qui se présentera devant la postérité avec des artistes tels que MM. Frémiet, Dubois, Chapu, Guillaume, Mercié, Falguière, Barrias, Delaplanche, Saint-Marceaux, Puech, Boucher, Carriès, Chaplain, Roty, Dampt, Rodin, Dalou, Bartholomé, et d'autres encore que je pourrais nommer, sera une grande école. Assurément, il lui reste beaucoup à faire pour conquérir l'indépendance des méthodes ou du style, pour s'affranchir des éléments classiques et traditionnels, pour revenir aux saines pratiques des vieux maîtres et rentrer, par le rendu de la vie ambiante, dans les voies nationales. Mais l'impulsion est donnée; il n'y a plus qu'à suivre. Nous touchons à l'aurore d'une

véritable renaissance, qui nous débarrassera des faux principes, de tout l'Olympe de pacotille qui nous opprime encore, et des Grecs, et des Romains, et des poncifs, et des gestes emphatiques, et des sujets scolaires, et des boucliers, et des casques, et des nus d'atelier, et de tout ce qui constitue l'idéal de commande. Voyez les efforts des jeunes au Champ de Mars, voyez leurs généreuses aspirations à s'orienter vers le moderne. Celui qui regarde de haut et en philosophe sera sans inquiétude. Le mouvement qui emporte la peinture entraînera bientôt, n'en doutons pas, la sculpture elle-même.

M. Paul Dubois est un des maîtres les plus fins, les plus délicats, les plus noblement artistes et, ce qui ne gâte rien, un des plus modestes de notre temps. Il manie les deux arts avec une égale sollicitude : la peinture et la sculpture. Dans les deux, il se montre observateur des plus déliés de la physionomie humaine. Le statuaire seul nous appartient ici. M. Dubois ne s'est adonné à la sculpture que sur le tard. Après en avoir appris les premiers éléments chez Toussaint, un des bons élèves de David d'Angers, il vécut plusieurs années au delà des monts, voyageant, étudiant, réfléchissant. En 1860, il exécutait en Italie l'esquisse de son *Saint Jean enfant,* qu'il devait exposer au Salon de 1863, avec une figure de *Narcisse* et l'épreuve en bronze argenté de son *Chanteur florentin.* Le succès lui vint d'un coup; il y avait dans ces précieuses fleurs d'art comme un charme de renouveau et un subtil parfum de Toscane. M. Dubois était resté à Florence et n'avait pas dépassé le XVe siècle. La réunion de ces trois statues, à l'Exposition universelle de 1867, valut à leur auteur une médaille d'honneur. J'avoue cependant que ce n'est qu'à partir de l'*Ève naissante,* du Salon de 1873, — un chef-d'œuvre, trop peu remarqué, de grâce attendrie et frémissante, — et quelques bustes superbes, comme ceux de Henner, du docteur Parrot, de Paul Baudry, de Bonnat, que l'artiste dégage son moi. Le *Tombeau du général de Lamoricière,* qu'il attaque vers 1876, allait le mettre en pleine possession de son individualité. On sait que ce grand ensemble est placé dans la cathédrale de Nantes, en face du tombeau du duc de Bretagne, par Michel Colombe. Le dispositif architectural rappelle celui des monuments funéraires de la Renaissance française. La figure du général, conçue en *gisant,* est étendue sous un dais à colonnes de marbre noir et blanc; aux quatre angles du stylobate, ainsi que dans la création de Colombe, quatre statues allégoriques représentent la *Charité,* la *Foi,* le *Courage militaire* et la *Méditation;* dans les médaillons d'angle, la *Sagesse,* l'*Éloquence,* la *Justice,* la *Force,* l'*Espérance,* la *Prudence,* la *Religion;* des génies funéraires complètent cet organisme imposant. Chacune des grandes statues pourrait être isolée et figurer dans un

musée comme une des plus remarquables productions de la sculpture contemporaine, la *Foi* surtout, toute pleine d'ardeur mystique, les mains levées vers le ciel, vivante et chaste, sa longue robe dessinant le rythme harmonieux des formes juvéniles. Cette délicieuse figure et l'*Ève naissante* défendront la mémoire de l'artiste contre la morsure du temps.

Les œuvres récentes de M. Dubois sont deux statues équestres : une *Jeanne d'Arc*, pour la ville de Reims, et un *Connétable de Montmorency*, pour la terrasse du château de Chantilly. M. Dubois est Champenois. Il ne livre rien au hasard; toute manifestation de sa pensée est le fruit des pondérations les plus attentives. Dans ces deux figures, longuement cherchées, il nous convie à élever notre pensée vers les régions sereines de l'Histoire. Parvenu aux honneurs suprêmes par le seul prestige de son talent, M. Dubois n'a point dit son dernier mot.



LA FOI, PAR M. PAUL DUBOIS.
Figure d'angle du Tombeau du général de Lamoricière.
(Cathédrale de Nantes.)

Qui aurait pu croire, à voir M. Chapu si alerte, si vif, si robuste dans le travail, qu'il serait ravi si prématurément à notre école? Sa disparition a été un deuil pour la sculpture française. Le talent chez lui était en pleine sève, et nul doute qu'il ne tînt encore en réserve des œuvres maîtresses, si l'aveugle destinée n'en eût décidé autrement.

Élève de Pradier et de Duret, il était entré à l'École des Beaux-Arts en 1849. Six ans après, il remportait le grand prix, marchant ensuite de triomphe en triomphe

jusqu'à la médaille d'honneur. Son premier envoi au Salon date de 1863; c'est le *Mercure inventant le caducée,* du Musée du Luxembourg, — un morceau de rhétorique scolaire qui ne laisse point entrevoir tout ce qui va s'accuser de fin, de délicat et de poétique dans le talent de M. Chapu. Certes, celui-ci a modelé d'excellents bustes; il a su, quand il le fallait, affirmer sa force dans de virils concepts, témoin le *Monument de Berryer,* qui est l'honneur de la grande salle des Pas-Perdus du Palais de Justice; mais c'est par l'exquise tendresse de ses figures de femme et par d'adorables rencontres d'expression et de mouvement, dans les compositions où la femme joue le principal rôle, que M. Chapu s'est fait une si belle et si légitime renommée. N'eût-il produit que la *Jeunesse* du tombeau d'Henri Regnault, à l'École des Beaux-Arts, que la *Pensée* du monument funéraire de Mme d'Agoult, que les cariatides pandrosiennes du salon de M. Paul Sédille, et surtout l'idéale figure de la princesse Hélène au tombeau du duc d'Orléans, à Dreux, qu'il resterait encore un des coryphées dans le livre d'or de l'éternel féminin. Ce n'est pas sa *Jeanne d'Arc* du Musée du Luxembourg qui me tient au cœur; je la trouve languissante et sentimentale; l'artiste a tourné autour de l'énigme sans la résoudre. Quelle grâce, au contraire, quel charme idéal et quelle envolée dans les autres! M. Chapu a rencontré la cristallisation suprême de sa pensée dans cette admirable figure de la *Jeunesse,*



LA CHARITÉ, PAR M. PAUL DUBOIS.
Figure d'angle du Tombeau du général de Lamoricière.
(Cathédrale de Nantes.)

qui porte la palme immortelle au tombeau de Regnault. On se souvient du délire qui salua la jeune Muse, au lendemain de l'Année terrible. C'était bien la jeunesse elle-même qui parlait dans ce geste d'une élégance ineffable, c'était la jeunesse émue et attristée, gracieuse et fière, l'espérance qui s'avançait vers la tombe fleurie et parait le souvenir du cher mort d'une douce et mélancolique poésie. Chaste création qui, depuis vingt ans, n'a rien perdu de sa nouveauté ! Pensée venue du ciel, et que ni l'effort ni l'application n'auraient suffi à faire naître dans l'âme de l'artiste ! Si M. Chapu a été à Rome, il montre comment on en revient, et comment, sans écarter complètement de respectables traditions, on peut pénétrer dans la modernité la plus finement sentie. L'inspiration n'est pas moins frappante dans la figure de Dreux, et elle est d'essence plus immatérielle encore. On voit l'infortunée princesse couchée derrière la mince claire-voie d'un tombeau gothique; sa main s'étend, avec un mol abandon, vers l'époux qui repose à ses côtés. Ce n'est rien qu'un geste, mais ce geste est d'une signification sans égale. Il faudrait être bien insensible à l'éloquence des choses de l'art pour ne pas être ému jusqu'aux larmes par une telle trouvaille d'expression.



LA JEUNESSE, PAR CHAPU.
(Tombeau d'Henri Regnault, à l'École des Beaux-Arts.)

M. Chapu était un sensitif et un primesautier. Des dons d'un autre ordre caractérisent M. Eugène Guillaume. Ses aptitudes multiples, son instinct philosophique l'ont conduit à la chaire d'esthétique du Collège de France; son expérience de l'enseignement, à la direction de notre École des Beaux-Arts et ensuite à celle de notre École de Rome. Le labeur incessant de l'atelier a toujours été associé en lui aux plus nobles spéculations de l'esprit.

Toutes ses œuvres sont marquées d'un accent de gravité austère. Son pouvoir de concentration est extrême, et il a fait de l'accoutumance à la réflexion une vertu maîtresse. C'est un méditatif qui se défie de l'improvisation et échafaude ses pensées avec le soin d'un architecte; il a, de plus, la ténacité bourguignonne et une solidité naturelle de tempérament qui décèle ses origines.



Mgr DARBOY, PAR M. GUILLAUME.
(Marbre du Musée du Luxembourg.)

M. Guillaume est né à Montbard en 1822. Entré à l'École des Beaux-Arts en 1841, il remporte le prix de Rome en 1845 et reçoit une première médaille en 1855. Sa réputation s'était trouvée fondée, dès 1853, par un groupe en bronze de grand style, les *Gracques* du Musée du Luxembourg, ou, pour mieux parler, le *Tombeau des Gracques,* où il a représenté les deux frères, en buste, se serrant la main dans une dernière étreinte. On y trouve déjà cette fermeté de l'idée et cette sobriété de l'exécution qui sont les traits distinctifs du talent de M. Guillaume. Le buste d'Ingres, à l'École des Beaux-Arts, est de même trempe; la devise fameuse du peintre : « Le dessin est la probité de l'art », pourrait être aussi celle du sculpteur. M. Guillaume a beaucoup produit. Je prise surtout certains de ses bustes qui, par leurs qualités de pénétration et la haute tenue de leur style, resteront des œuvres exemplaires. Il était dans la nature de l'artiste de les châtier dans une possession tranquille de ces belles pratiques à l'ancienne d'où les vibrants du coup de pouce sont soigneusement bannis. Les bustes de *Baltard,* de *Buloz,* de *Marc Séguin,* de *Jules Ferry,* du *Président Grévy,* de *Mgr Darboy,* appartiennent à la lignée des grands bustes français des siècles précédents. Il serait difficile d'apporter plus de dignité hau-



Héliog. Dujardin | Imp. Eudes & Chassepot

GLORIA VICTIS

(Groupe en bronze par A. Mercié)

 Lib. Imp. Réunies

taine, plus de noblesse et de sincérité dans le maniement de cette forme d'art.

Mais M. Guillaume n'est pas seulement un sculpteur éminent, il est encore un écrivain de race, un esthéticien supérieur. Il suffit de rappeler l'étude qu'il a écrite sur *Michel-Ange sculpteur*. On y rencontre un mélange unique de chaleur contenue, de vigueur et de finesse, et une suprême distinction de forme.

M. Thomas, l'un des meilleurs élèves de Dumont, est aussi un artiste pondéré, aux intentions claires, directes, ayant le sens du monumental et des arrangements corrects. Sa belle statue de *Mgr Landriot* lui valut, en 1880, une grande médaille. Il a fait d'excellents bustes, notamment ceux de *Dumont*, d'*Abadie*, de *Bouguereau;* il a exécuté la statue de *Mlle Mars* pour la Comédie-Française, les cariatides polychromes de l'escalier de l'Opéra et le *Virgile* du Musée du Luxembourg.

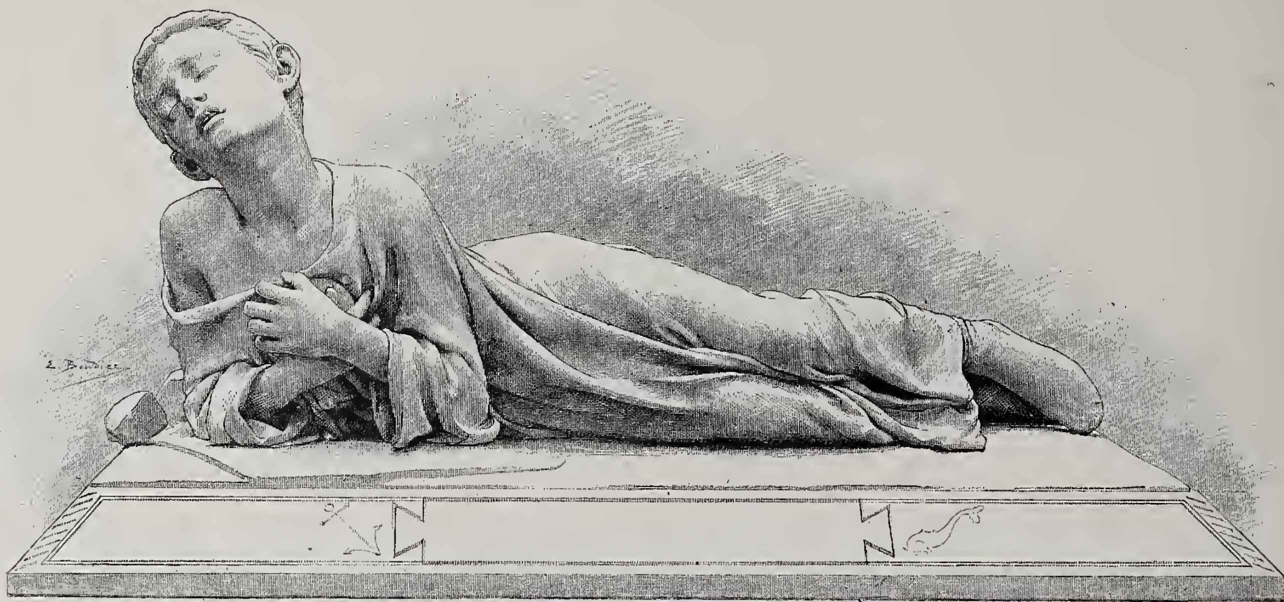


LE VAINQUEUR AU COMBAT DE COQS, PAR M. FALGUIÈRE.
(Bronze du Musée du Luxembourg.)

Avec MM. Mercié et Falguière, nous entrons dans le groupe toulousain, — l'école de Toulouse, comme on dit aujourd'hui. La manière de M. Falguière est de celles qui attirent et retiennent la sympathie : une nature riche, généreuse, éprise, à la façon de Carpeaux, de vie et de mouvement, un des tempéraments les plus vigoureux et les plus remuants de la statuaire contemporaine. Il a le don naturel, il a le feu sacré, la confiance en soi, la bonne humeur alerte et

entraînante, et il tient de dame Nature ce je ne sais quoi qui ne s'acquiert pas et estampille les œuvres d'une frappe originale. C'est une physionomie. M. Falguière, qui à peine a franchi la soixantaine, a derrière lui une admirable carrière d'artiste; il a trouvé même le loisir, au milieu de ses grands travaux plastiques, de s'affirmer comme un peintre de race, personnel et savoureux. Toutes les étapes des récompenses et des honneurs, il les a parcourues sans effort. Mais je m'imagine qu'il n'attache qu'une importance relative aux hochets de la vanité et qu'il met hors de balance les impulsions de son démon intérieur.

M. Falguière est élève de Jouffroy. Son premier succès date du Salon de 1864,



LE JEUNE MARTYR TARCISIUS, PAR M. FALGUIÈRE.
(Marbre du Musée du Luxembourg.)

et l'on en retrouve l'écho dans la critique d'alors; il avait exposé une charmante, vive et juvénile figure en bronze intitulée le *Vainqueur au combat de coqs;* on peut admirer ce petit chef-d'œuvre au Musée du Luxembourg, qui en possède un autre de l'artiste, le *Jeune martyr Tarcisius,* du Salon de 1867. Dans le nerveux d'exécution du *Tarcisius,* comme dans l'imprévue disposition du sujet, on devine un maître. Avec cette seule figure de marbre, parée de la plus touchante émotion, le nom de M. Falguière serait assuré de vivre; mais ces deux œuvres, plus fines que robustes, ainsi que l'*Omphale,* la *Nuccia trasteverina,* l'*Ophélie,* ne montrent qu'une face de son talent. C'est dans des conceptions plus mouvementées et plus vibrantes qu'il convient d'en mesurer toute l'étendue et toute la force. On se souvient de la maquette puissante qui a couronné un instant l'Arc de Triomphe; il y avait dans l'allure endiablée et pittoresque de ce quadrige monumental une idée de sculpteur et une idée de décorateur. Je suis de ceux qui pensent que l'Arc de Triomphe gagne à demeurer

tel qu'il est; mais, étant donné le programme, il était difficile de le mieux remplir. Quatre ou cinq morceaux de haute valeur ont établi sur des assises inébranlables la réputation de l'artiste : le *Saint Vincent de Paul,* destiné au Panthéon, le *Lamartine*



LA MUSE D'ANDRÉ CHÉNIER, PAR M. PUECH.
(Marbre du Musée du Luxembourg.)

de Mâcon, l'*Ève* du Salon de 1880, et les deux *Diane*. Dans le *Saint Vincent de Paul,* il avait su exprimer la bonhomie simple et un peu paysanne du personnage et en même temps sa grandeur morale. M. Falguière avait abordé là des nuances de sentiment très délicates et les avait rendues avec le plus grand art. Dans les deux *Diane,* il a montré ce dont il était capable en présence du nu féminin. Sa façon de reprendre un sujet ressassé n'était déjà pas ordinaire. Très librement il a tourné

autour du vieux thème mythologique avec la curiosité affinée d'un moderne. Elles sont bien d'aujourd'hui, ces chasseresses voluptueuses, et en cela elles nous plaisent : l'une, charnelle, provocante, étalant ses formes drues avec un déhanchement audacieux, c'est celle que nous donnons ici ; l'autre, élancée, gracile, fine en chair, parée d'une grâce désinvolte et d'une morbidesse charmante, d'un modelé très souple, très dégagé aux attaches, — un dos exquis, unique en son mouvement de torsion original.

M. Falguière ne s'arrêtera pas en si beau chemin. Nous entendons dire qu'il met toute son ardeur, toute sa verve dans la composition du grand groupe qui lui a été commandé pour le Panthéon : le *Progrès terrassant l'Erreur,* — le Progrès représenté par une femme jeune, belle et triomphante, renversant de sa dague tranchante et recourbée une vieille mégère, haineuse et tortueuse, dont la couronne et le sceptre roulent à terre.

Au milieu des constellations de la sculpture française contemporaine, M. Antonin Mercié brille comme une étoile de première grandeur. Il s'est révélé tout d'un coup, ainsi qu'il convient à un astre qui veut éblouir le monde. Nulle carrière plus rapide, plus heureuse que la sienne. Quatre ans après avoir remporté le prix de Rome, M. Mercié, l'élève préféré de M. Falguière, obtenait une première médaille, en 1872, avec une exquise figure de *David,* élégante et précieuse comme un Verrocchio, orientale comme une étude d'Henri Regnault. Sans laisser l'enthousiasme du public se refroidir, avec une impétuosité toute méridionale, il s'élance de nouveau dans la mêlée, au Salon de 1874. Un groupe épique, d'une invention touchante et bien faite pour émouvoir les cœurs, au lendemain de nos désastres, un groupe d'un balancement harmonieux, d'une conduite libre et assurée, avec un brio d'exécution qui est déjà comme une signature, le *Gloria Victis,* en bronze, immédiatement acquis par la ville de Paris[1], porta sur les ailes du succès le nom de son auteur.

M. Mercié affirmait dans ces deux œuvres une entente de la composition, une justesse de sentiment, une vivacité d'imagination, une mesure et un goût qui le mettaient d'emblée au premier plan. A ces qualités, l'artiste allait ajouter une rare compréhension des élégances féminines. Il a un type de femme un peu mince, qui a fait école et se reconnaît, comme celui de Baudry, à une modernité très parisienne. Le superbe groupe du *Génie des arts,* qu'il exécutait peu après pour le guichet du Louvre, en remplacement d'un *Napoléon III* de Barye, n'était pas pour démentir les promesses d'un tel début. Ce haut-relief est, à mes yeux, un des morceaux qui caractérisent le mieux la manière de l'artiste. J'aime son élégante silhouette,

1. Il a été récemment placé dans un des Salons du rez-de-chaussée de l'Hôtel de Ville.



Photo Giraudon.

ERNEST BARRIAS. — L'ÉLECTRICITÉ

Chronique des Ventes

ntrairement à l'usage, on s'est enfin dé- cette année à commencer un peu plus saison des ventes, et dès les premiers de février, nous avons eu à enregistrer ications importantes. Cette innovation faut l'espérer, sera la règle désormais, provoquée par le nombre considérable ntes à effectuer avant la fin de juin. En cette saison sera excessivement chargée ns trêve ni repos, les jours vont être oc- durant trois mois, sans pour cela arriver ser le tableau, certaines ventes ayant dû emises à l'automne prochain. Ce qu'il éressant de constater, c'est que, en dépit quantité de marchandises déjà jetée sur ché et de celle à venir, les cours n'ont chi et se maintiennent toujours plutôt à sse pour les objets anciens et principa- t pour ceux du XVIII[e] siècle, plus en fa- ue jamais.

première vente artistique a été celle des ux et objets d'art provenant de la collec- e M. le comte Jacques de Bryas, qui a u le 6 février sous la direction de MM. llier, Mannheim et Feral, et qui a pro- 25,820 francs pour vingt numéros. Les urs sont revenus là à un panneau de de Cologne par le Maître de l'autel de rge, représentant *le Baptême du Christ,* marchand a payé 46,000 francs, juste le du prix demandé. Ensuite est venu un par Perronneau, *Portrait présumé de la tise d'Anglure,* qui s'est adjugé 39,000 fr., upérieur à celui de demande. Par contre, restés au-dessous des estimations, une re par Boucher, *les Bulles de Savon,* e 21,500 francs et un *Portrait d'Homme,* uentin de La Tour, payé 20,000 francs. ortrait par Reynolds a fait 12,500 francs. les objets d'art on s'est assez vivement é un buste en terre cuite par Pajou, a enlevé à 30,000 francs. Il faut signaler une horloge en marqueterie de bois de ue Louis XV, payée 9,100 francs, et une le à cage en bronze doré avec émaux, oteau, du temps de Louis XVI, adjugée francs. Des porcelaines tendres de Sèvres t très bien vendues.

elques jours après, les mêmes commis- priseur et experts procédaient à la vente ollection de M. H. J. M., et obtenaient un e 272,185 francs, avec une moyenne de upérieure à celle de la vente Bryas. Tous ets appartenaient au XVIII[e] siècle, et cer- ont atteint des chiffres laissant loin ceux s dans des ventes antérieures. C'est u'une gouache de Hoin, *la Consultation Oracle,* payée 5,600 francs à la vente pacher, montait ici à 16,000 francs, et un *rait d'un Maréchal,* par Nattier, quoique ure bien sèche, grimpait à 19,000 francs, ne demande de 10,000 francs. Un *Portrait de Femme*, du même, a fait francs, et un *Portrait de l'Impératrice de Russie,* par Darbes, 10,200 francs. ues beaux meubles d'ébénisterie ont ex- e vives compétitions. On a poussé à francs une commode en marqueterie nzes de la fin de l'époque Louis XV et tre de la même époque à 13,700 francs. able bureau en bois de placage a trouvé ur à 15,000 francs, et un meuble d'appui 300 francs. Un prix remarquable a été de 25,000 francs atteint par une tapis- de Bruxelles du XVIII[e] siècle, représentant *barquement du Poisson,* sujet à petits

Au milieu de février, MM. Chevallier, Paulme et Lasquin ont employé quinze vaca- tions à disperser la collection d'un vieil ama- teur, M. Germeau, qui avait entassé depuis des années une quai de toutes sortes, r pièces au milieu de succès de cette vente teint un total de près le nombre je ne retier Un antiquaire anglai au prix de 25,000 fr Thomas Becket en XII[e] siècle, dont on ava Les tapisseries ont fo Deux salons couverts Louis XVI sont mon Le Musée des Arts dé reur d'une tenture got *Réthorique* pour 18,2 du XVI[e] siècle a fait cantonnières en Aubu

Très importante a M. Guilhou, un amate qui avait réuni des obj sités et antiquités, en nécessiter six ventes, q vallier, Mannheim, H nessa. La première et posées des meilleures prix intéressants, mai sensibles, et plutôt i mande. Les principau flambeaux en bronze d payés 15,000 francs, bronze Louis XV, ven nombre des boîtes du émaillé, ornée de pc de la maison d'Autric montée à 20,000 fran 8,000. D'autres ont Dans les antiquités, l une casserole en argen 30,100 francs sur une Un bronze, jeune tau réale, a fait 12,500 fr lion en ivoire, de travai

Entre temps, M. La che effectuaient la vent la succession de Mad total de 210,000 francs qui n'ont pas d'intérêt ble de salon en ancien paya 17,000 francs, et dame en marqueterie, Betz, adjugé 11,000 fr. ciens, qui nous ont do la vente Beurdeley, n mentionner à la vente M. Lair-Dubreuil. Un Van Blarenbergue se p pastel, portrait par Pru un portrait par Bosio, produit 71,000 francs, a lité moyenne.

Mais l'événement de saison a été la vente des formant la collection de M. Beurdeley et que MM. Chevallier et Féral ont dirigée à la Galerie Georges Petit. Cette vente a tenu tout ce que l'on en attendait. Les numéros de vedette ont atteint des prix dépassant toute attente, pour la plupart, et les pièces de qualité secon- daire ont bénéficié de l'emballement pro- voqué par les premiers. Limité par la place, je ne signalerai que les plus grosses adjudica-



ERNEST BARRIAS. — LA NATURE SE DÉVOILANT
Statue, marbre polychrome et onyx d'Algérie

chande de Modes, que M. Beurdeley avait p 20,000 fr., monte ici à 33,000 fr. Une gr aquarelle par Le Guay, *Chasse du prin Condé* se paye 23,000 fr.

...0,000 francs. Tout de suite après est v la vente de la collection David King, q produit plus d'un million. On a payé 9 francs un portrait de la comtesse d'Arge par Nattier. Un portrait de Miss Macar par Raeburn, a fait 52,500 francs, et un portrait, par le même, 45,000 francs.



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

SOUVENIR

(Figure pour le Tombeau de Mme Ch. Ferry, par A Mercié)

(Musée du Luxembourg)

La Sculpture française — Lib. Imp. Réunies

détachée sur un fond d'or, le mouvement relevé du Pégase, l'attitude imprévue et charmante du Génie qui pose à peine sur la croupe du coursier, la belle envolée de toutes les lignes. J'aime aussi infiniment son groupe en marbre blanc, *Quand même,* du jardin des Tuileries.

Mais je tiens l'admirable figure du *Souvenir,* destinée au tombeau de Mme Charles Ferry, et dont une répétition en marbre a été offerte par M. Charles Ferry au Musée du Luxembourg, pour son chef-d'œuvre, celui du moins où l'inspiration est la plus franche et la plus concrète. L'héliogravure de M. Dujardin rend à merveille l'émotion contenue et profonde, la douceur attendrie et voilée, la fleur d'exécution qui enveloppent cette figure d'une idéale poésie.



MOZART ENFANT, PAR M. BARRIAS.
(Bronze du Musée du Luxembourg.)

M. Mercié a, du reste, la grâce facile et communicative; en magicien, il anime ce qu'il touche, de rythme, de mouvement et de vive expression; ses inventions sculpturales, même lorsqu'elles ne sont pas passées entièrement au crible, gardent une exquise fraîcheur; sa main possède toutes les adresses et, à l'occasion, toutes les audaces. Il est l'Éliacin des membres de l'Institut, et son bagage est considérable. Il a signé de délicieux bustes de femmes, des statuettes que les amateurs se disputent : *Junon victorieuse, Judith, David avant le combat;* il s'est illustré enfin par des monuments de grande envolée, comme ceux de *Michelet* et de *Baudry* au Père-Lachaise, comme celui d'*Arago* à Perpignan, et du roi *Louis-Philippe* à la chapelle de Dreux.

Autour de MM. Falguière et Mercié gravite le groupe très actif des Toulousains, tous gens de talent et de tempérament : MM. Marqueste, Injalbert, Carlès, Puech. Les débuts du plus jeune, M. Puech, élève de Jouffroy, pronostiquent un artiste de grand avenir. Il a déjà produit de nombreux et charmants bustes de femmes, traités à la manière libre et élégante du XVIIIe siècle, un bas-relief décoratif représentant la *Seine,* et deux groupes, tous deux au Luxembourg, et tous deux enlevés avec une virtuosité étonnamment fluide, la *Muse d'André Chénier* et la *Sirène*. Vous verrez que M. Puech ira loin. Il a du goût, des idées et de l'exécution.

Les autres, d'ailleurs, n'ont guère moins de talent. M. Marqueste a signé l'*Ève* charmante du Musée du Luxembourg, et il a exécuté en collaboration avec le regretté Idrac, un Toulousain aussi, une des meilleures statues équestres de notre époque, l'imposant *Étienne Marcel,* fondu par Thiébault, qui se dresse sur le quai de Gesvres. M. Injalbert a montré dans ses œuvres décoratives qu'il avait hérité de quelques-unes des belles traditions du XVIIIe siècle.

Pour être équitable, il faudrait placer en regard du groupe de Toulouse celui de Valenciennes, le Nord et le Midi : MM. Crauk, Carlier, Hiolle, Cordonnier, Peinte, Croisy, Laoust, Hector Lemaire, etc. M. Crauk, comme M. Cavelier, comme M. Jouffroy, dont les enseignements substantiels ont formé tant de sculpteurs de talent, appartient à une génération plus ancienne. M. Crauk, élève de Pradier, est né à Valenciennes. Une œuvre a fort avancé sa réputation, *Bacchante et Satyre,* du Salon de 1859; mais je lui préfère quelques bustes de haute allure et surtout le beau monument de *Coligny,* adossé au temple de l'Oratoire, rue de Rivoli, et exécuté en collaboration avec l'architecte Scellier. Dans cette cohue de statues médiocres qui encombrent les rues de Paris, qui peuplent la province, en voici une au moins qui a de la noblesse, de la simplicité et une juste intuition de l'histoire. Mais pour une bonne fortune, hélas! que de fâcheuses, de grotesques rencontres! Que de Raspail, de Renaudot, de Chappe, de Dolet, vides de sens et prétentieux! Que d'argent sottement gaspillé! Notez que je n'incrimine pas les artistes, gens de talent pour la plupart, mais le système, qui est stérile et faux. Que voulez-vous qu'il sorte de toutes ces besognes occasionnelles, où la conviction n'a point de part? Rien, pas même ce « pli du pantalon » qu'Ingres avait cherché comme la pierre philosophale et que nos sculpteurs n'ont point encore trouvé. Pour Dieu, arrêtons-nous!

M. Cavelier sculpta en son temps, pour le château de Dampierre, une *Pénélope* fameuse, dont le succès fut trop lourd à porter; mais il eut surtout le mérite de former un atelier plein de distinction et d'éclat d'où sont sortis

MM. Barrias, Suchetet, Verlet, Allar, Noël, Coutan, Longepied et *tutti quanti*.

M. Barrias, que je viens de nommer, est un des statuaires les plus délicats de notre féconde école. On peut le placer à côté de Chapu, de M. Paul Dubois, de M. Mercié. Sa modestie n'a jamais fait appel aux grossières réclames. Songez que le même artiste a produit le groupe des *Premières funérailles*[1], le *Tombeau de Guillaumet*, les statues de *Ricord* et de *Bernard Palissy*, et le *Mozart enfant;* qu'il a su allier le goût des belles formes au respect de la vérité, qu'il s'est montré à la fois poétique, précis et expressif. On connaît peu la statue en bronze de *Bernard Palissy*, qui se trouve reléguée dans le petit square de Saint-Germain-des-Prés; c'est une des meilleures figures historiques commandées pour le nouveau Paris. Quant au *Mozart enfant*, que vous pouvez admirer au Luxembourg, c'est un bronze délicieux, un morceau de maîtrise qui vaut autant par le prix des détails et la scrupuleuse exactitude du costume, que par l'originalité de la pose et la vraisemblance de l'expression. Delaplanche, Schœnewerk, Gautherin, s'ils n'eussent pas été enlevés prématurément, marchaient sur ses traces. Ils appartenaient à la même catégorie d'esprits ailés et souples. Delaplanche, comme Chapu, était un coryphée dans le maniement des séductions féminines. Son *Éducation maternelle* du square de Sainte-Clotilde, sa *Vierge au lis* du Musée du Luxembourg et sa ravissante figure en marbre de la *Musique*, sont des œuvres dont les changements de la



LA MUSIQUE, MARBRE DE DELAPLANCHE.
(Musée de la Ville de Paris.)

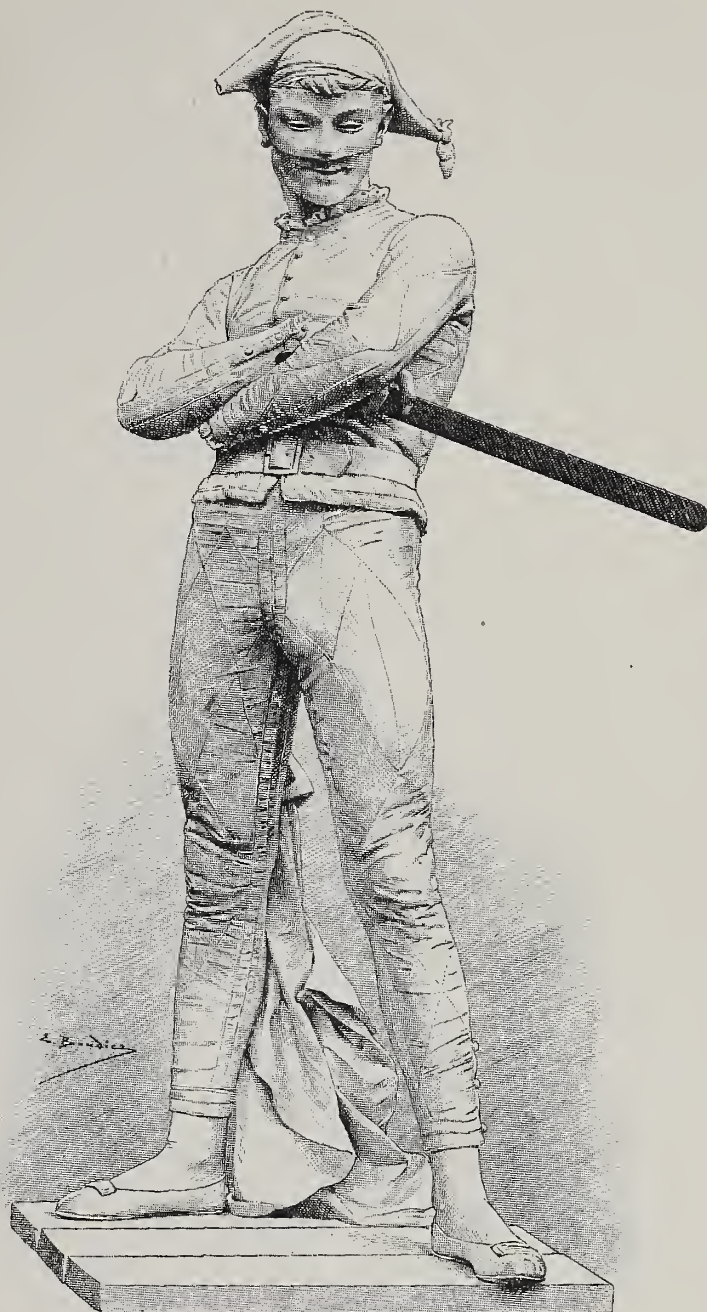
1. Ce groupe a été attribué à l'Hôtel de Ville.

mode respecteront la grâce. J'adore, pour ma part, la morbidesse de cette délicate, indolente et rêveuse figure de la Musique, acquise par la Ville de Paris au Salon de 1878. Ceinte du laurier des poètes, le corps nu, à demi recouvert d'une draperie attachée à la ceinture, elle chante quelque douce mélopée en s'accompagnant des sons cristallins et éthérés du violon. Galbe des contours, eurythmie du mouvement, douceur de l'expression, tout cela est d'un suprême raffinement. La Mort cruelle sûrement nous a ravi un maître élégiaque et tendre, comme une sorte de Bizet alangui de la sculpture.

Ils défilent en rangs pressés dans mon souvenir, ceux qui mériteraient plus qu'une brève mention. Ce n'est pas un chapitre, mais un livre qu'il faudrait à notre sculpture moderne, si abondante, si nombreuse, si productive. C'est merveille, en vérité, de voir comment, en notre pays, ce grand art austère de la sculpture, d'habitude si peu rémunérateur, a conservé d'adeptes. Combien d'artistes de valeur ne suis-je pas obligé de passer sous silence! J'en suis mortifié, je l'assure, car je n'ai rien dit de M. Rochet, l'auteur du *Charlemagne* du parvis Notre-Dame, ni de M. Bartholdi, qui a dressé le Lion de Belfort, au boulevard Denfert-Rochereau, et la statue colossale de la *Liberté,* à New-York, ni de M. d'Épinay, l'auteur de *Ceinture dorée,* ni de M. Mathieu-Meusnier, l'auteur de la *Mort de Laïs* du parterre des Tuileries, ni de M. Verlet, l'auteur du délicieux *Orphée* de la place Malesherbes, ni de Suchetet, l'auteur de la poétique *Biblis* du Luxembourg, ni de M. Peinte, l'auteur d'un original bronze d'*Orphée endormant Cerbère,* du même musée, ni de M. Doublemard, l'auteur du *Monument de Moncey,* sur la place Clichy, ni de M. Fromanger, l'auteur de la remarquable statue de *Mgr Clausel de Montals,* à Saint-Martin au Val, de Chartres, ni de M. de Vasselot, l'auteur du *Lamartine* de Passy, ni de M. Turcan, l'auteur du groupe de l'*Aveugle et le Paralytique,* ni de Geoffroy-Dechaume, le moyen âgiste scrupuleux, ni de M. Coutan, l'habile directeur des travaux d'art à la Manufacture de Sèvres et l'auteur de la belle fontaine du jardin du Champ de Mars, ni de la duchesse d'Istria Colonna, qui, sous le pseudonyme de Marcello, a signé la *Pythonisse* en bronze du vestibule inférieur de l'escalier de l'Opéra, ni de MM. Just Becquet, Truphème, Moreau-Vauthier, Blanchard, Albert Lefeuvre, Soulès, Chatrousse, Cougny, Alfred Lanson, Astruc, Steiner, Charpentier, Franceschi, Itasse, Soldi, Henry Cros, Ringel, etc.

Je n'ai rien dit enfin de M. Boucher, le brillant auteur du groupe en bronze des *Coureurs* et de la statue en marbre du *Repos,* ni de M. de Saint-Marceaux, un amateur qui manie la sculpture comme un maître, et qui a l'heureux privilège de n'avoir point à compter avec les commandes; qui arrive à son heure, sans se presser, comme un homme sûr de lui et à qui rien n'empêche de donner à la

réalisation de son idéal tout le fini dont il est susceptible. L'art de M. de Saint-Marceaux n'affecte pas de très hautes visées, mais il est personnel sans violence, et assaisonné d'un piment discret, qui s'accorde au mieux avec les goûts du public mondain; il est le favori de nos expositions de cercles. M. de Saint-Marceaux a peu produit. Il me semble qu'il peut se résumer en trois ou quatre morceaux de choix, auxquels il ne manque pour être sans défauts, en leur genre, qu'une affirmation plus résolue du caractère et du style. Deux de ces morceaux, dont le second fut récompensé de la médaille d'honneur au Salon de 1879, figurent au Musée du Luxembourg : ce sont les marbres de la *Jeunesse du Dante* et du *Génie gardant le secret de la tombe*. Le troisième eut une vogue dont on n'a point perdu le souvenir, c'est l'*Arlequin* en bronze, dont l'artiste a offert le plâtre original au Musée de Reims, sa ville natale. Le plâtre, coulé à perfection, est d'une exquise fraîcheur d'épiderme, c'est d'après lui qu'a été fait le dessin de M. Boudier qui accompagne ces lignes.



ARLEQUIN, PAR M. DE SAINT-MARCEAUX.
(D'après le plâtre original du Musée de Reims.)

M. Boucher connaît de son art tout ce qu'on peut connaître; aucune difficulté ne l'épouvante. Montrer aux regards trois hommes nus, emportés par le mouvement d'une course furieuse et tendant leurs bras enfiévrés vers le but qu'ils sont près d'atteindre, n'était point une petite affaire; cela dépasse de beaucoup les données ordinaires de la statuaire. Un moins habile que lui s'y fût cassé les reins. L'artiste rencontra, au contraire, dans ce thème imprévu les éléments d'un éclatant succès. L'État s'empressa d'acquérir l'épreuve en bronze des

Coureurs, pour la placer dans le jardin du Luxembourg où elle produit, je le reconnais, un superbe effet. Brillant début, bientôt suivi d'une seconde tentative non moins audacieuse. Il s'agissait, cette fois, d'étendre une femme nue sur un sopha dans l'indifférence tranquille et sommeillante du modèle qui pose, sans aucun de ces artifices qui prêtent aux formes des grâces voulues; ne chercher dans cet étalage de chairs qu'une occasion de poursuivre le nu jusqu'en ses plus fins accents; ne rien sacrifier de la vérité; rester chaste et délicat en même temps: voilà ce que M. Boucher a réussi et avec une technique si miraculeuse, qu'un maître seul y pouvait prétendre. M. Boucher a gagné haut la main les deux premières parties; attendons-le à la troisième.

MM. Dalou et Rodin, dans la scission de la Société des artistes français, ont trouvé l'occasion d'affirmer hautement le libéralisme de leur programme; par leur exemple énergique, ils ont favorisé l'éclosion du groupe actif et vivace du Salon du Champ de Mars. Par leurs tendances, leurs œuvres et leur vie, par leurs qualités comme par leurs défauts, ces deux maîtres éminents se détachent en vigueur au milieu du mouvement général de la sculpture contemporaine. Ils descendent en droite ligne de Carpeaux et de Rude. Ils appartiennent à l'art vivant, sans épithète. Pour diverses raisons, la critique s'est fort excitée autour d'eux; le moment est venu de les envisager avec calme. MM. Dalou et Rodin, quoi qu'ils puissent paraître, ne sont point des aventureux; leur éducation est aussi largement pourvue que celle de n'importe quel sculpteur d'école; ils s'offrent à nous en complète possession de leurs moyens techniques. On ne peut plus nier leur force, leur sincérité et leur immense talent.

A le voir aujourd'hui si nettement dégagé de toute servitude, si ferme en son amour de la vérité, on soupçonnerait difficilement M. Jules Dalou d'avoir fait ses premières armes d'écolier docile dans les ateliers d'Abel de Pujol et de Duret, et d'avoir failli un moment verser dans le maniérisme des décadents italiens. *Quantum mutatus*... Il est vrai qu'après l'apprentissage académique, il s'est empressé d'aller se réchauffer au contact de l'ardeur communicative de Carpeaux. L'influence de ce dernier ne se formula pas toutefois chez lui sans débat. Les premières œuvres de M. Dalou témoignent d'un état d'âme fort troublé. Ce n'est qu'à maturité que ce maître ouvrier nous a administré les preuves évidentes de sa puissante personnalité. Il avait, par don de nature, les qualités dominantes du statuaire, celles que Rude louait entre toutes : l'élan, la conviction, la clarté de la pensée, le souci du morceau exact, le sens général des synthèses; il y ajoute maintenant toutes les ressources d'une merveilleuse exécution. M. Dalou, qui se contente de vouloir être



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

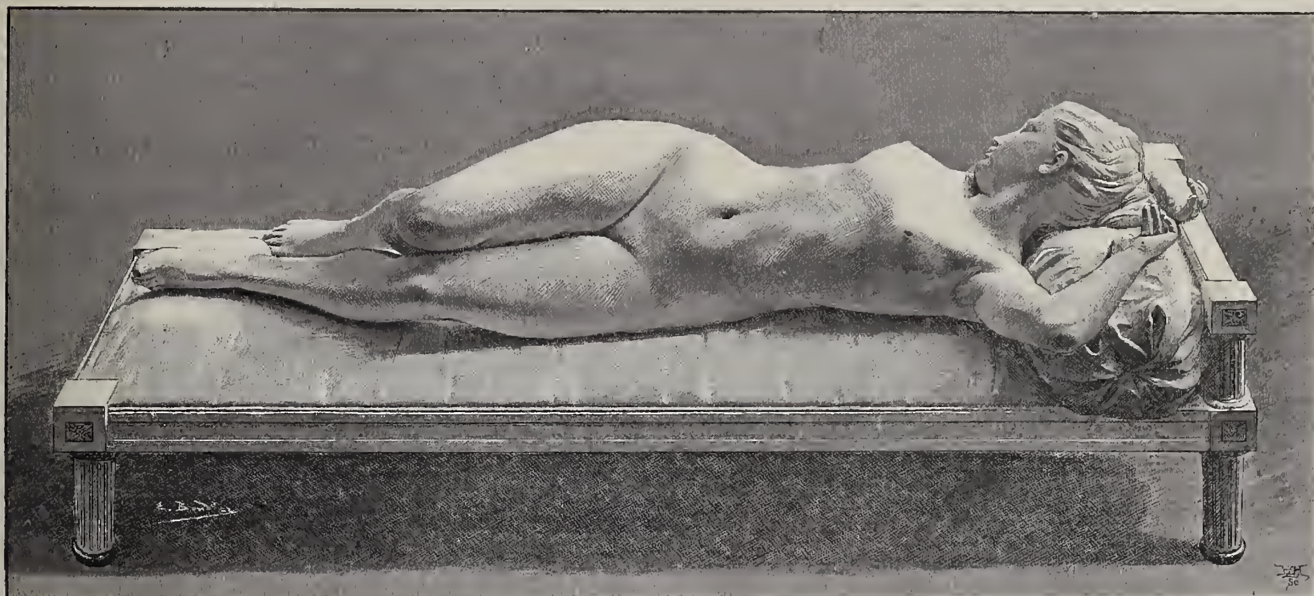
LES ÉTATS-GÉNÉRAUX

Bas-relief de **Dalou** à la Chambre des Députés

(Reproduit d'après un dessin de Lamotte)

Lib. Imp. Réunies.

humain, a su mieux que personne gagner la foule. Son art, d'ailleurs, est essentiellement compréhensif et pittoresque; il se rattache à la tradition du XVIII[e] siècle; par beaucoup de côtés, il se rapproche des effets de la peinture. Qu'on veuille bien songer un instant à ses œuvres significatives : aux bustes de *Rochefort,* de *Vacquerie,* de *Theuriet,* ces études de pénétrante vérité; aux exquises compositions du piédestal de la statue de la République, sur la place du Château-d'Eau, représentant les grandes journées de la Révolution; aux bas-reliefs monumentaux du *Triomphe de Silène* et des *États généraux,* au *Projet de fontaine* du Salon de 1891, au



LE REPOS, PAR M. BOUCHER.
(Marbre du Musée du Luxembourg.)

grand *Vase de Sèvres,* décoré de guirlandes et de jeux d'enfants, et au *Monument d'Eugène Delacroix,* au Petit Luxembourg.

Le bas-relief des *États généraux,* exécuté pour la Chambre des députés, est un chef-d'œuvre dont l'éloge n'est plus à faire; c'est une pierre angulaire dans l'édifice de la sculpture contemporaine. Il nous montre Mirabeau au moment où il adresse à Dreux-Brézé son apostrophe véhémente. L'artiste en a fait un superbe tableau d'histoire où le drame, le mouvement des personnages, leurs expressions, leurs gestes, leurs physionomies, leurs costumes, tous les accessoires de la scène, la perspective des plans, l'atmosphère même, sont rendus comme au pinceau. Si Puget n'avait pas sculpté son *Diogène,* je dirais que l'art du bas-relief n'a jamais rencontré une animation aussi picturale et aussi colorée. Une reproduction de l'œuvre de M. Dalou s'imposait de toute nécessité à ce livre. Le cliché obtenu naguère au Salon avait été brisé; les épreuves que je rencontrais dans le com-

merce étaient pâlies ou effacées; le plâtre original, relégué au Musée de Toul, et le bronze lui-même étaient devenus inaccessibles aux photographes. Bref, je me trouvais fort empêché. Heureusement, M. Alphonse Lamotte, l'habile buriniste, consentit à mettre à ma disposition le dessin très poussé qu'il avait exécuté en vue de la gravure commandée par l'État. C'est d'après ce document que j'ai fait faire l'excellente héliogravure de M. Dujardin.

M. Dalou manie le bronze en virtuose. Le disciple de Carpeaux a horreur des patines artificielles. Il l'a bien prouvé lorsqu'il s'est agi de parachever les fontes de son Monument d'Eugène Delacroix. Le public s'étonna d'abord de l'éclat de ce métal tout battant neuf et frais encore du coup de lime. L'artiste laissa dire, assuré que le temps serait son meilleur auxiliaire. A l'ombre des grands platanes, l'épiderme de ses figures, d'un travail si vibrant et si fin, s'est déjà nuancé de chaudes oxydations; les intempéries de l'air ne pourront désormais qu'ajouter à sa parure. En sens inverse, nous voyons les bronzes revêtus, au premier moment, de séduisants glacis, promptement dépouillés de leur lustre, s'empâter sous la lèpre envahissante des impuretés qui flottent dans le brouillard des villes. Si M. Dalou nous débarrasse par son exemple du préjugé funeste des patines de fondeurs, il aura acquis des droits infinis à notre gratitude.

Le monument, érigé à la gloire du grand romantique, paraîtra d'ailleurs d'une invention savoureuse et pleine. M. Dalou y manifeste avec éclat sa belle entente des nus. Je reprocherai seulement au sculpteur d'avoir cherché à exprimer plastiquement, dans l'une des figures, un mouvement antiplastique : l'applaudissement, état fugace qui relève de la photographie instantanée et non de la statuaire.

Je serais en peine d'expliquer mes préférences pour le Vase de Sèvres et pour la scène bachique, qui décore le projet de fontaine du Salon de 1891. Je ne crois pas que l'artiste atteigne jamais à un plus haut degré de liberté dans le travail, d'originalité dans la composition, de jeunesse et de vie. Je voudrais voir un jour cette belle fontaine taillée en marbre, et caressée par M. Dalou lui-même, comme il le saurait faire, s'il le voulait... Quant au vase, modelé sous couverte blanche, avec un art prestigieux, il occupe une place d'honneur au Musée du Luxembourg, et c'est justice.

C'est encore par la souplesse et le mouvement des formes, par l'intensité expressive de l'idée que se distingue la manière de M. Rodin, l'auteur du *Baiser* et de la future porte de l'*Enfer*, destinée au *futur* Musée des Arts décoratifs. Je salue en M. Rodin un grand, un très grand artiste. A ne considérer que la puissance et la spontanéité de la main, je reconnais en lui un merveilleux tempérament

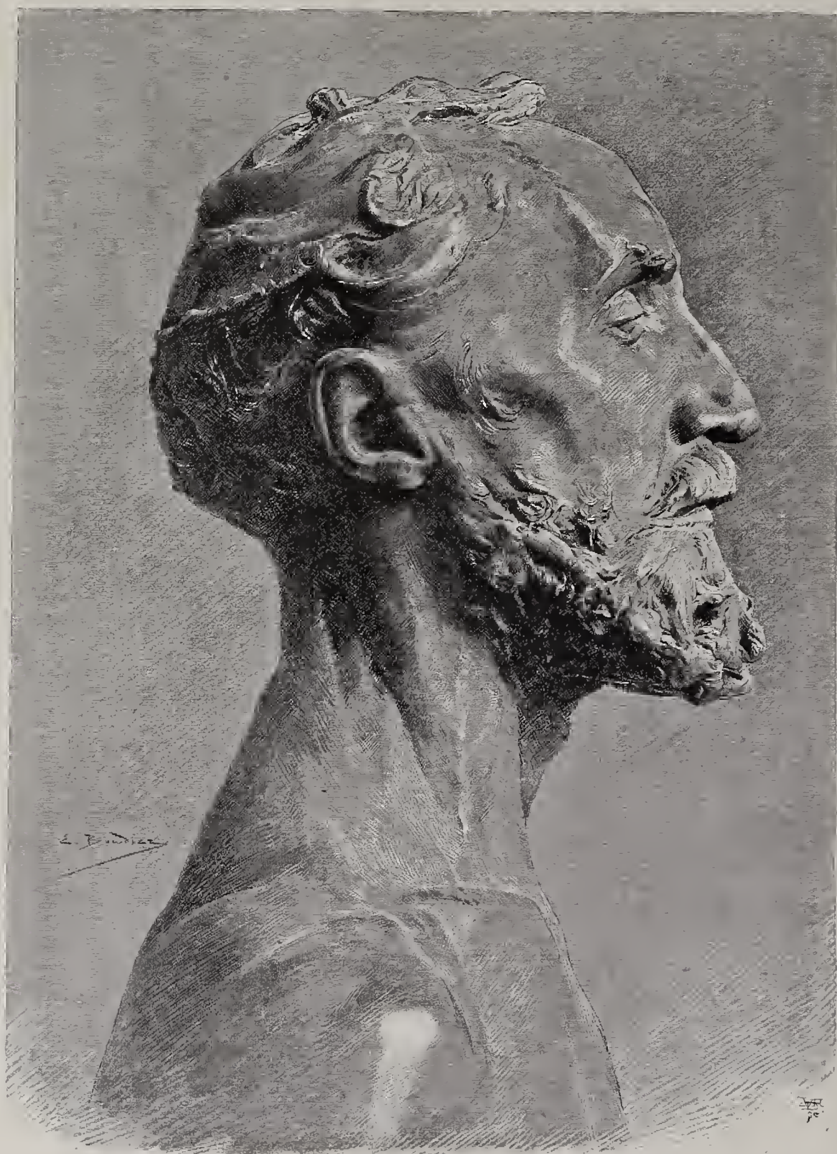
de statuaire, né pour l'observation aiguë des réalités tangibles, un admirable pétrisseur de chair, un praticien de race, plein de feu et de passion. Pourquoi faut-il qu'il se soit laissé aller à je ne sais quelle mobilité de recherches qu'ont entretenue avec complaisance les donneurs de conseils? J'ai déjà eu occasion



VASE DE SÈVRES, PAR M. DALOU.
(Musée du Luxembourg.)

de le dire, ce laborieux, ce naïf — et je prends les mots dans leur sens le plus élevé — n'est point fait pour les subtilités. Son imprudence a été d'ouvrir à deux battants, aux littérateurs, la porte de son atelier. Il en est, comme M. Geffroy, comme M. de Fourcaud, dont le haut sens critique ne pouvait que lui apporter un précieux adjuvant ; ce n'est pas de ceux-là que je veux parler, mais de ceux qui inconsidérément se sont efforcés de marier dans son esprit Michel-Ange à Baudelaire et à Félicien Rops. En voulant trop bien le servir, la presse a failli lui être

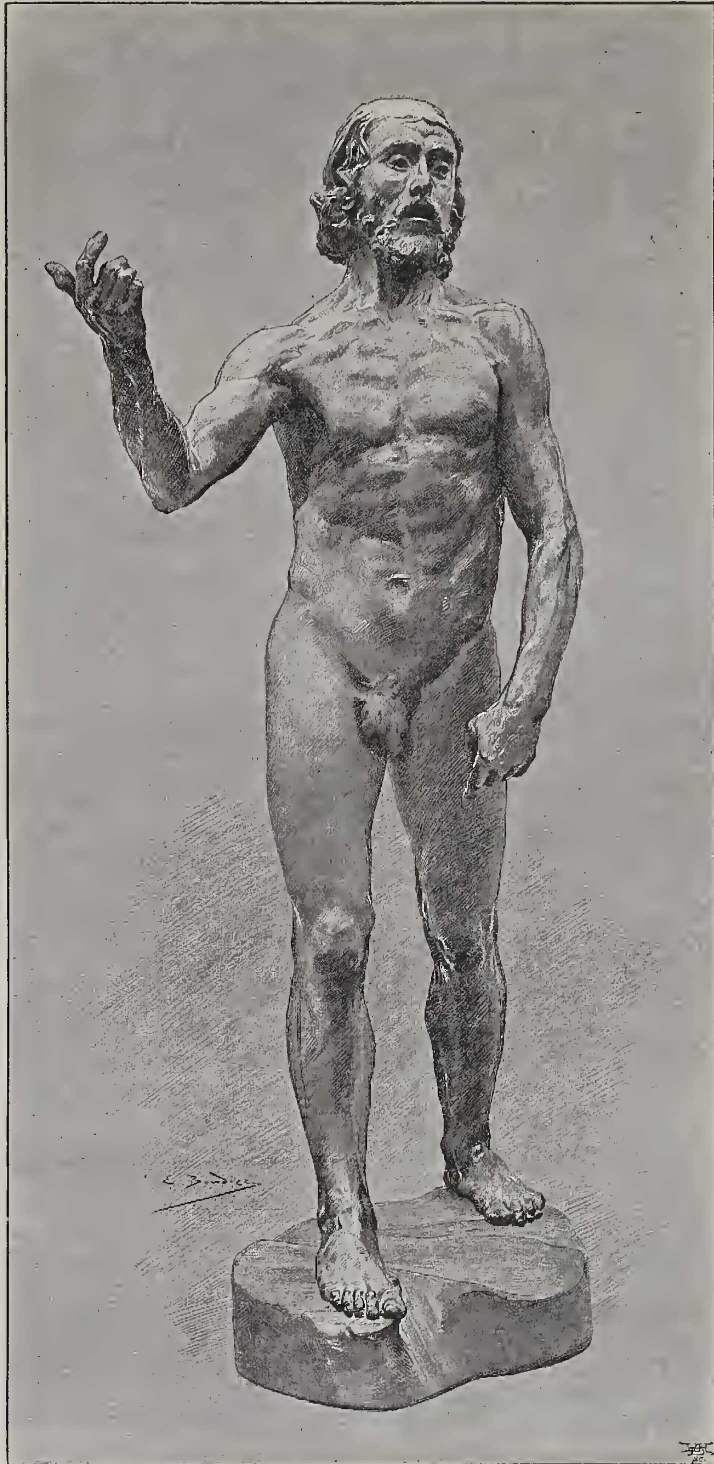
funeste. Heureusement sa nature robustement trempée a déjà signifié qu'elle savait triompher des inquiétudes déconcertantes. Pour nous émouvoir, M. Rodin n'a qu'à rester fidèle à son génie. N'eût-il modelé que quelques morceaux de fulgurante invention, comme le groupe en marbre du *Baiser*, un chef-d'œuvre, ou



M. DALOU, BUSTE PAR M. RODIN.
(D'après la terre originale.)

les maquettes tragiques des *Bourgeois de Calais*, ou l'*Homme s'éveillant à la vie*, du Jardin du Luxembourg, ou le *Saint Jean-Baptiste* réaliste et la voluptueuse petite *Danaïde* de notre Musée national des Artistes vivants, que, sans attendre la porte de l'*Enfer*, à laquelle l'artiste travaille depuis nombre d'années, et qui, à en juger par les détails entrevus, sera unique en son espèce, nous le proclamerions un des maîtres du temps présent. Je m'en tiendrai même, si vous

le voulez, à quelques bustes pittoresques, comme celui de Mme R..., ultra-vivants, comme ceux d'*Antonin Proust* et de *Puvis de Chavannes*, altiers et profonds, comme ceux de *Dalou* et de *Victor Hugo*, pour lui assigner un rang véritablement hors de pair.



SAINT JEAN-BAPTISTE PRÊCHANT, PAR M. RODIN.
(Bronze du Musée du Luxembourg.)

Parmi les jeunes talents qui se sont révélés au Salon du Champ de Mars, je n'en sais pas qui m'attire et me retienne plus que M. Bartholomé. Ses œuvres ont-elles prise sur la foule? Peu m'importe. Ce qui est certain, c'est qu'il en a conçu de neuves et d'inattendues, qu'il est artiste par les côtés les plus rares, qu'il est délicat, raffiné et amoureux de son art jusqu'aux moelles. M. Bartholomé présente, d'ailleurs, un cas singulier. Il n'est l'élève de personne. La modestie dont il s'entoure avec soin ne me défend pas de le dire. Après avoir suivi un instant les cours d'un atelier de dessin à l'École des Beaux-Arts, il a secoué brusquement la poussière de ses souliers, il est rentré chez lui et s'est livré sans guide, sans maître, à son penchant inné pour la sculpture. On reconnaît du reste, à ses procédés, qu'il ne relève de personne. Il est un adorateur de notre Moyen Age, un fervent de la pierre, cette matière naturelle et vraiment nationale. Il a horreur de la maquette, moyen facile d'expression, qui livre le sculpteur à toutes les hâtes de l'improvisation, surtout aujourd'hui que beaucoup de nos artistes ont pris la fâcheuse habitude de laisser aux metteurs

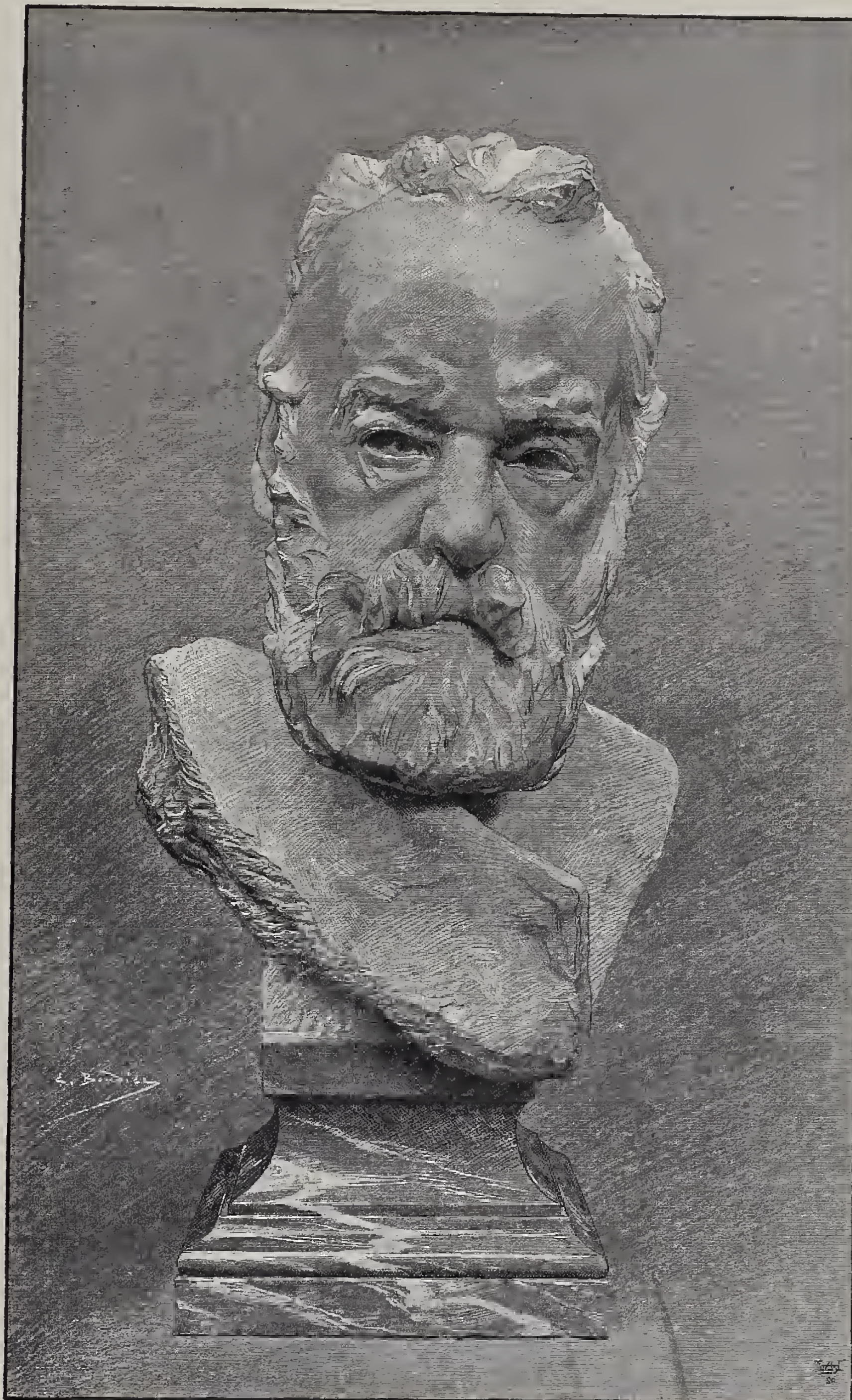
au point, aux modeleurs et aux praticiens, le soin d'achever leur œuvre et souvent leur pensée.

Comme François-Grégoire Giraud, une grande douleur, un deuil irréparable, l'orienta vers le genre grave, vers la sculpture funéraire. Sous l'empire d'une pensée unique, il exécuta, en mémoire de celle qui n'était plus, pour le cimetière de Bouillant, près Crépy-en-Valois, un tombeau dramatique, où il a peint, avec l'art le plus touchant, l'éternité de l'amour dans l'au delà, et un Christ en bronze, angoissé et terrible, réel et miséricordieux, criant au ciel le pardon des hommes, sorte de vision à l'espagnole d'un caractère absolument extraordinaire. Depuis, sans autre but que de se maintenir en des obsessions qui lui sont chères, il a conçu un vaste ensemble, un projet de tombeau idéal, où les âmes viennent se lamenter comme les Océanides autour de Prométhée, où l'ange du Jugement soulève la pierre du sépulcre, où, pour symboliser la Jeunesse entrant courageusement dans la mort, il nous montre un couple entièrement nu, debout à la porte d'un hypogée, s'avançant d'une marche lente, résolue, vers les sombres profondeurs du royaume des ténèbres. Le monument, achevé aujourd'hui, recevra-t-il jamais une destination? Sera-t-il exécuté en pierre, en marbre, ou en bronze? Deviendra-t-il le frontispice d'un temple de la Mort, de quelque édifice crématoire ou autre? Il le faut souhaiter. Notre école française en serait singulièrement rehaussée.

Dans l'étude, dans la composition de ces différents groupes, dont il garde jalousement les plâtres dans son atelier, M. Bartholomé a déployé une puissante imagination de poète, et comme le respect attendri des choses vécues; il est de la grande race. Le fragment central du monument en question, l'*Entrée de tombeau,* que traduit à perfection l'héliogravure de M. Dujardin, d'après une photographie exécutée par l'artiste lui-même, a été exposée au Salon de 1892. Une étrange impression s'en dégageait, presque bizarre, belle et chaste cependant, plastique et pittoresque en son essence, singulièrement imprévue et émouvante, vivifiée par le plus scrupuleux, le plus noble, le plus original sentiment. L'homme et la femme sont vus de dos; la lumière du dehors baigne encore leurs blanches nudités, tandis que leur face et leur poitrine sont déjà plongées dans l'ombre du mystère. Arrêtez-vous et considérez longuement la signification du symbole, laissez-vous charmer par sa mélancolie profonde.

Un des esprits les plus fins de notre jeune école critique, formé dans le culte des Grecs, M. Edmond Pottier, écrivant le Salon de la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1892, a constaté qu'il y avait dans cette œuvre une trouvaille d'un grand prix et qui révélait au plus haut point le sens de l'invention et la pensée créatrice. Je partage sans réserve cette opinion et je serais bien trompé si, un jour prochain,

le talent de M. Bartholomé, qui joint à ses dons de remueur d'idées une science impeccable de la forme, ne rayonnait pas au sommet de l'art contemporain. Quelques



VICTOR HUGO, BUSTE PAR M. RODIN.
(D'après le marbre appartenant à la Ville de Paris.)

travaux accessoires, tels que bustes et motifs décoratifs, ont prouvé, d'ailleurs, que les curiosités de l'esprit ne lui demeuraient pas indifférentes. Je me souviens d'avoir admiré au dernier Salon un masque en bronze, traité à la japonaise, qui était le plus surprenant et le plus ressemblant portrait qu'on pût imaginer de M. Hayashi.

Je viens de marquer les têtes de colonne du Salon du Champ de Mars. Ceci ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'autres individualités dignes d'attention. Si je n'apercevais la mine un peu renfrognée de mon éditeur, qui m'avertit que les limites prescrites sont atteintes et même dépassées, j'aurais eu plaisir à parler de M. Dampt, et de ses bustes nerveux, et de ses précieuses figurines; de M. Carriès, le céramiste original et chercheur, le modeleur de bustes, puissant et inquiet, qui vient de nous être ravi à la fleur de l'âge, laissant derrière lui tant d'espérances perdues; de M. Charlier, qui s'efforce avec intelligence et à-propos d'introduire la modernité agissante dans l'art un peu figé du bas-relief, — souvenez-vous de la *Sortie du port,* un groupe de marins vigoureux halant un navire, du même Salon de 1892; — de MM. Aubé, Henri Cordier, Baffier, Leroux, Richer, Alfred Lenoir, qui cherchent aussi les réalités de la vie; de M. Raffaëlli, le peintre, qui modèle adroitement à ses moments perdus des bustes spirituels; de Mme Besnard, si intéressante en ses essais de polychromie; de M. Michel Malherbe, de Mme Marie Cazin, etc.

La Médaille française au xixe siècle. — J'arrive, pour finir, aux médailleurs, aux adeptes de ce grand art de la médaille inventé par les Grecs et porté à son apogée par les Italiens d'abord et les Français ensuite. Le médailleur, par les conditions mêmes de sa création, qui la rendent moins qu'une autre fragile et périssable, est mieux assuré que le sculpteur d'une longue survie. La France a excellé, depuis le xvie siècle, dans la pratique de cet art difficile. Le Musée de l'Hôtel des Monnaies de Paris en présente une complète histoire; le jour où il sera convenablement classé et installé, ce sera une réhabilitation et une révélation. Notre riche Cabinet des Médailles pourrait fournir aussi les éléments d'une magnifique exhibition; son distingué conservateur, M. Babelon, a déjà composé une vitrine de maîtres français, qui est pleine de promesses pour l'avenir. Qu'on demande à quelqu'un qui les a étudiées, à M. Delatour ou à M. Mazerolle, de nous les faire connaître. Je promets aux gourmets des choses d'art d'exquises jouissances. Sauf le bref moment où l'Italie du Nord a produit son incomparable phalange de médailleurs, la France me paraît, par la continuité et la variété de ses recherches, supérieure à sa rivale. C'est une proposition qu'il serait utile et facile de démontrer.

J'ai dit qu'au xviiie siècle notre pays possédait des médailleurs exquis. A la fin du règne de Louis XVI et à la Révolution, avec Andrieu et Augustin Dupré, le travail devient subitement plus sec. Andrieu, dans ses médaillons de la *Prise de la Bastille* et quelques autres du même genre, a montré qu'on pouvait allier la clarté du sujet à la plus microscopique finesse d'exécution. Augustin Dupré a cherché,



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes & Chassepot

PROJET POUR UNE ENTRÉE DE TOMBEAU

(Modele en plâtre par Bartholomé)

La Sculpture française — Lib. Imp. Reunies

suivant l'heureuse expression de M. Roger Marx, « à revêtir d'amabilité le symbolisme révolutionnaire » et à maintenir dans le portrait la sévérité des traditions françaises. C'est à ce dernier qu'on doit l'écu à l'Hercule et la pièce d'or avec le Génie de la Constitution que la troisième République s'empressa de reprendre. De même encore, Nicolas-Marie Gatteaux, l'auteur remarquable de l'*Abandon des privilèges*, et J.-P. Droz, celui du portrait d'*Eliot*, gouverneur de Gibraltar. Ces artistes de l'ère impériale avaient gardé quelque chose de la simplicité élégante de l'époque qui venait de finir, et leurs œuvres se distingueront toujours par une suprême délicatesse de facture. Après eux, l'art du médailleur tombe momentanément en décadence, malgré les travaux consciencieux des Domard, des Galle, des Bovy, des Barre. Durant le règne de Louis-Philippe, il refleurit peu à peu, sous l'effort des recherches nouvelles de David d'Angers et de Barye. Les noms de Depaulis, de Michaut, d'Édouard Gatteaux, d'Oudiné, de Farochon, sont à retenir. C'est dans l'étude des œuvres d'Oudiné, déjà animées d'un sentiment moderne (voir au Louvre le portrait-médaillon d'*Ed. Gatteaux*), que se formeront MM. Ponscarme, Tasset, Bottée, Maximilien Bourgeois, Pathey, Daniel Dupuis, Alphée Dubois, Degeorge, Chaplain et enfin M. Roty, régénérateurs de cette forme si captivante de la plastique iconique.

Les sculpteurs, du reste, avaient indiqué la voie à suivre. Je ne parle même pas de David d'Angers, qui doit au médaillon la plus grande part de sa réputation; mais Rude, Préault, Antonin Moine, Barye, et plus tard Carpeaux, Geoffroy-Dechaume, Chapu ont signé d'admirables effigies. Carpeaux, s'il l'eût voulu, eût fait un médailleur sans rival. Je me souviens du médaillon de *Mme Defly*, souple comme une cire, vivant comme la nature même. C'est une merveille.

Aujourd'hui, dégagé de toute froideur, grâce surtout à MM. Ponscarme, Dupuis, Chaplain et Roty, cet art est en pleine résurrection. Les belles vitrines organisées au Musée du Luxembourg et dans quelques musées de province sont là pour en témoigner. De ces maîtres, honneur de notre école, surtout des deux derniers, on ne pourrait trop faire l'éloge; plus tard, quand ils ne seront plus, apparaîtra toute l'étendue de leurs mérites.

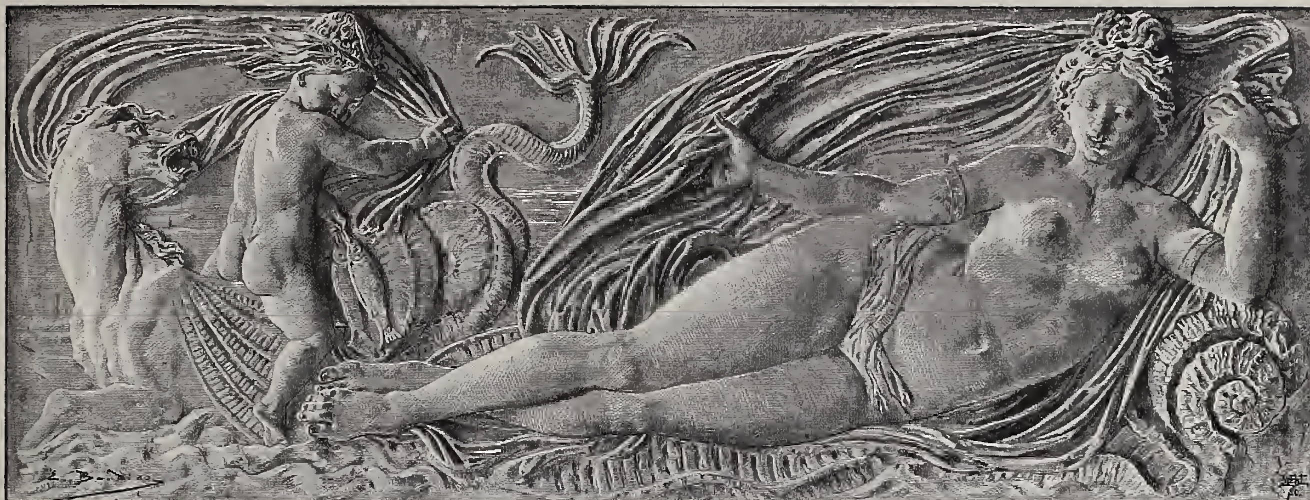
Les compositions de M. Chaplain ont la noblesse du sentiment, la gravité de l'allure, l'élégance et la précision de l'idée symbolique, le savant équilibre des formes. Ame tenace, laborieuse, jamais satisfaite, M. Chaplain grandit chaque jour dans une communion constante avec le modèle. Ses médaillons de *Gambetta*, de *Got*, d'*Henriquel-Dupont*, de *Gounod*, de *Gérôme*, de *Baudry*, de *Delaunay*, de *Bonnat* sont des œuvres d'une sincérité admirable. La plaquette de *Mme Sarah*

Gustave Simon reste dans ma mémoire comme une chose parfaitement belle.

Quant à M. Roty, — et je ne saurais mieux finir cette longue revue de la sculpture française, — il associe dans un accord harmonieux, qui est le reflet de son âme exquise et de son attirante individualité, la grâce émue, la tendresse souriante et le plus délicieux sentiment de nature. Son style est fait d'indépendance et d'originalité; il y rajeunit, sans un écart de goût, les formes de l'allégorie. Une médaille, une plaquette, un portrait de M. Roty, fondus suivant les méthodes anciennes ou même frappés au balancier, sont proprement la délectation des yeux. Certains chefs-d'œuvre, signés de son nom, iront un jour dans les collections choisies, se placer à côté des Pisanello, des Dupré, des Warin, des Duvivier. Allez voir au Luxembourg, ou au Musée de Bordeaux, le portrait de M[me] Herbette, ceux de M. Eudoxe Marcille, de M. Piet-Latauderie, de M. de Boissieu, de M. Georges Duplessis, de M. Léon Gosselin, de M. Jules Cambon, de M. John Pope, de Maurice Roty, les médailles du centenaire de Chevreul, du 70[e] anniversaire de la naissance de M. Pasteur, les plaquettes de l'Académie de Lyon, de la Préfecture de police, du Club alpin, des Parents de l'auteur, etc.

M. Roty a rouvert des voies qui, à force d'avoir été abandonnées, sont redevenues nouvelles; son influence a fait surgir une école; on la retrouve dans les libres et mordantes interprétations physionomiques de M. Legros, dans les douces et expressives inventions de M. Michel Cazin. Il est de ceux qui ont proclamé, au déclin de ce siècle, en termes pressants et répétés, et dans une langue bien française, l'éloquence imprescriptible de la vérité et les droits de la vie.





FRISE DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, PAR JEAN GOUJON.
(Musée du Louvre.)

INDEX DES NOMS

DE

LIEUX, PERSONNAGES REPRÉSENTÉS, ŒUVRES D'ART ET ARTISTES

ERRATA

Briard, p. 156; lire Biard.

Clodion (Louis-Michel), p. 232; lire Clodion (Claude-Michel).

Coysevox, p. 45, 176, 177, 178, 180-189; rétablir partout l'orthographe donnée par l'auteur et modifiée à tort par les correcteurs : Coyzevox. C'est ainsi, du reste, que Coyzevox a signé ses œuvres.

Duchâtel, p. 34; lire Du Châtel.

Galeries royales, p. 199; lire galères royales.

Lalain, p. 87; lire Lalaing.

Latour, p. 215; lire La Tour.

Rolland, p. 253, 254, 259, 270; rétablir Roland.

TABLE

DES GRAVURES HORS TEXTE

45

TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

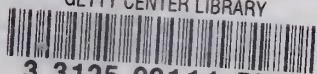
CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

4107. — MAY & MOTTEROZ, L.-Imp. réunies, 7, rue Saint-Benoît, Paris.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00111 5258